ȘTIINȚA PENTRU TOȚI

HENRI WALD

Puterea vorbirii



HENRI WALD

Puterea vorbirii





EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București, 1981

INTRODUCERE

La început a fost, într-adevăr, cuvîntul... Numai că nu este vorba de începutul *lumii*, ci de începutul *culturii*. Vorbirea a creat opoziția dintre prezență și absență, cerînd inventarea mijloacelor de transformare a idealului în real. Antropoidul a devenit subiect și lumea a devenit obiect datorită vorbirii. Transformarea trăirilor în idei este, în primul rînd, opera vorbirii.

Vorbirea este singurul sistem de semne cu un semnificant *dublu articulat* — sintagmele în moneme și monemele în foneme — capabil să producă, prin energia lui *metaforică*, semnificații din ce în ce mai *abstracte* și mai *generale*. Fiind creatoare de idei, de întrebări și răspunsuri, vorbirea este, de fapt, singurul mijloc în stare să asigure o adevărată comunicare : *dialogul*. În vreme ce, în lumea necuvîntătoarelor, informația se *propagă*, spontan de la unele la altele, prin vorbire, oamenii pot să *comunice* unii cu alții. În puterea vorbirii își are izvorul deosebirea fundamentală dintre semnalele prin care „comunică" animalele și simbolurile prin care comunică oamenii. Semnalele n-au istorie, ci o lentă evoluție care nu îngăduie decît adaptarea la mediu. Simbolurile, în primul rînd, lingvistica, inaugurează istoria și permit prin capacitatea lor de a abstractiza și de a generaliza, atît cunoașterea, cît și domesticirea mediului. „Pentru spiritul materialist —

scrie Gérard Mendel, opunîndu-se, de fapt, mecanicismului — tentaţia este aproape irezistibilă de a considera omul ca pe un animal perfecţionat. Dar această perspectivă nu ne spune nimic cu privire la diferenţele care constituie procesul uman : puţin mai multă comunicare interindividuală nu dă limbajul uman ; puţin mai multă activitate voluntară nu dă corpul uman ; puţin mai mult timp de copilărie nu dă, el singur, inconştientul freudian ; puţin mai multă productivitate nu dă capitalismul etc." [1]. Miracolul antropogenezei se săvîrşeşte prin saltul calitativ de la semnal la vorbire. Superioritatea calitativă a vorbelor faţă de semnale provine din generalitatea semnificaţiilor pe care le produce. „Magia" cuvintelor ţine de valoarea cognitivă şi pragmatică a noţiunilor pe care le vehiculează. „Fiecare cuvînt era şi rămîne o victorie contra absenţei, contra lipsei, contra neputinţei" [2]. Probabil că, acum zece mii de ani, cîinii lătrau ca şi azi, în vreme ce oamenii au şi început să comunice între ei prin metalimbaje şi tele-video-fon. Spre deosebire de animale, oamenii au libertate să schimbe, să înmulţească, să perfecţioneze mijloacele de organizare a vieţii în comun. Superioritatea definitivă a omului faţă de orice animal se datorează intelectului său, nu inteligenţei sale, reflecţiilor critice, nu reflexelor adaptive. Fără vorbire nu este însă posibilă trecerea de la inteligenţă la intelect. Numai vorbirea poate transforma *informaţia senzorial-emoţională*, care se propagă prin semnale, în *cunoştinţe* şi *aprecieri*, care nu se pot comunica decît prin simboluri şi semne. „Informaţia este o cantitate negativă adusă minţii de către un eveniment cînd trece din viitor în trecut. Cunoştinţa este o construcţie îndeajuns de stabilă pentru a frîna scur-

---

[1] Gérard Mendel ; *La chasse structurale*, Paris, Payot, 1977, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 193.

gerea timpului şi a rămîne disponibilă la scara unei vieţi umane destul de mobilă pentru a primi neîncetat noi răspunsuri şi a le însera în structuri lizibile"[1].

Vorbirea transformă însă informaţia naturală nu numai în cunoştinţe, ci şi în evaluări. Informaţia pe care o comunică vorbirea este nu numai intelectuală ci şi valorificatoare, nu numai reflexivă, ci şi apreciativă. Din globală cum este în natură, informaţia se diferenţiază în denotaţia şi conotaţia semnificaţiilor verbale. Comparînd gîndirea omenească cu „maşinile de gîndit", Robert Escarpit afirmă pe drept cuvînt că „maşina este incapabilă de negentropie. Cu alte vorbe este incapabilă de a crea diferenţierea"[2]. Prin participarea nemijlocită la formarea şi dezvoltarea noţiunilor, prin capacitatatea ei de abstractizare şi generalizare, vorbirea produce nu numai o cantitate mai mare de informaţie decît primeşte, ci creează o informaţie de o altă calitate: *ideea.* La om „inteligenţa, creatoare de informaţie, întrece reflexul simplu transcodaj al informaţiei"[3]. Transformînd informaţia naturală într-una culturală, vorbirea nu comunică nici percepţii, nici emoţii, ci denotaţia şi conotaţia semnificaţiilor verbale în care s-au cristalizat trăirile senzorial-afective.

Deşi este convins că „nu se poate gîndi un concept fără a-l «vorbi» mental într-o limbă oarecare"[4], R. Escarpit crede că receptorul vizual aduce minţii mai multă informaţie decît cel auditiv. „Capacitatea canalului vizual este superioară aceleia a canalului auditiv, adică într-un timp dat se poate transmite o can-

---

[1] R. Escarpit, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, 1976, p. 59—60.

[2] *Ibid.*, p. 67.

[3] *Ibid.*, p. 70.

[4] R. Escarpit, *L'écrit et la communication*, P.U.F., Paris, 1973, p. 40.

titate superioară de informaţie : cam de o sută de ori mai mare. Vizualul este mai credibil, fineţea nuanţelor pe care le poate percepe fiind mai mare, pe drept cuvînt, se acordă totdeauna mai multă încredere martorului ocular" [1]. Însă martorul ocular nu se mărgineşte numai să vadă ; el trebuie să şi ştie ce a văzut. Or, ştiinţa a ceea ce vedem vine pe canalul auditiv. Vorbirea completează perceperea senzorială a unui lucru cu priceperea conceptuală a proprietăţilor lui esenţiale. A înţelege ceea ce vezi înseamnă a asculta cuvintele care îţi spun despre ce e vorba. Ceea ce se vede depinde în mult mai mare măsură decît se crede de ceea ce ştie cel ce priveşte. Relativitatea înţelegerii aceleiaşi întîmplări de către mai mulţi martori oculari a devenit unanim acceptată. Percepţia vizuală nu este neapărat mai sigură decît conceptul produs de vorbire ; există şi iluzii optice, nu numai teoretice. Oamenii ştiu ce văd nu numai privind, ci şi ascultînd. Vulturul vede mai *multe*, dar omul vede mai *mult*. Percepţia unui măr care cade nu ne dă mai multă informaţie decît legea căderii corpurilor : prima ne informează despre fenomen, cealaltă, despre esenţă. Bogăţia percepţiei este compensată de generalitatea conceptului. Cunoaşterea începe şi se încheie cu percepţia, dar între experinţă şi experiment intervine elaborarea lingvistică a formelor logice care identifică obiectul cunoaşterii : concepte, ipoteze, inferenţe. Fără vorbire ar fi fost imposibil saltul inductiv de la „unii oameni sînt muritori" la „orice om e muritor". Sporul de informaţie pe care îl aduce concluzia unei inducţii faţă de premisele ei, este produs de energia generalizantă a vorbirii, singura capabilă să îndeplinească „scandalul logic" al trecerii de la particular la general. Evident, banalizarea transformă, pînă la

---

[1] *Ibid.*, p. 67.

urmă, orice adevăr într-un truism, adică într-o cunoștință care nu încetează să fie adevărată, dar încetează să mai fie o informație. Mai toate adevărurile încep cu paradoxuri și ajung niște platitudini. Nu încape îndoială că gîndirea nu poate fi redusă la vorbire, dar nici nu poate fi altfel produsă decît în și prin vorbire. În vreme ce gîndirea e cursivă, sintetică și pur calitativă, vorbirea este discursivă, analitică și cuantificabilă. „Poate că nu există identitate între limbaj și gîndire, dar unitățile constitutive ale limbajului (foneme, trăsături etc.) sînt singurele unități discrete de care dispunem pentru a cuantifica informația continuă a gîndirii"[1]. Oricît de mare ar fi autonomia gîndirii față de vorbire, ea nu poate fi niciodată decît relativă.

Toate formele neverbale de comunicare între oameni depind, în ultimă analiză, de vorbire. Chiar și într-o cultură ca a noastră, preponderent conică imaginea nu poate înlocui vorbirea, ci doar scrierea alfabetică. Toate simbolurile vizuale, de la cele funcționale pînă la cele artistice sînt iconograme care transcriu în două sau trei dimensiuni conotațiile unidimensionale ale unor vorbe. Un cuțit și o furculiță înseamnă restaurant, un cerc albastru și unul roșu înseamnă rece și cald, un porumbel alb înseamnă pace... Oricît de fulgerătoare ar fi reconvertirea simbolurilor vizuale în vorbirea pe care o ilustrează nici o înțelegere nu e posibilă fără ea. Iluzia că simbolurile vizuale au devenit independente față de orice limbă este întreținută de caracterul lor supranațional; se neglijează însă faptul că fiecare privitor le recunoaște citindu-le în limba sa maternă. „O anumită obișnuință a bibliografiilor, de pildă — mărturisește R. Escarpit — m-a condus să identific două logograme chi-

[1] R. Escarpit, *Théorie générale de l'information...*, p. 28.

neze ca semnificînd „literatură“ şi, văzîndu-le, să pronunţ *literatură*, fie că ştiu, fie că nu ştiu că pronunţarea lor este *wen xue* în chineză şi *bungaku* în japoneză“ [1]. Ca şi în cazul chinezilor, unificarea omenirii are nevoie de aceeaşi scriere înainte de a se ajunge la aceeaşi limbă. Simbolizarea se dovedeşte astfel a fi un act de semnificare al cărei semnificant este un simbol şi a cărei semnificaţie este conotaţia unui cuvînt: ceea ce se percepe este *imitativ*, iar ceea ce se pricepe este o anumită *atitudine* pragmatic-afectivă; sensibilul mimează realul, iar inteligibilul ia atitudine faţă de el. Denotaţia simbolurilor vizuale aparţine vorbirii pe care o figurează. „Produsele artei şi ale naturii — spune Gérard Genette — n-au altă raţiune de a fi, altă demnitate decît de a ilustra un limbaj: realitatea nu este decît un ornament al discursului“ [2]. Oricît de mare ar fi independenţa relativă a imaginii faţă de vorbire, ea rămîne totdeauna semnificantul secund al semnificaţiilor verbale. Independenţa faţă de vorbire a unei imagini nu este totală nici atunci cînd simbolismul semnificantului ei este minim, iar conotaţia semnificaţiei pe care o figurează este decantată la maximum, ca în arta abstractă, nici atunci cînd semnificantul este însuşi obiectul şi conotaţia se învecinează cu emoţia, ca în arta concretă. În primul caz, se forţează trecerea „dincolo“ de limbaj, în al doilea, se încearcă rămînerea „dincoace“ de limbaj. Însă expunerea unor obiecte într-o vitrină spune deja ceva, iar o pură ornamentaţie încă mai spune ceva. Ca să nu mai vorbim de „Victory Boogie-Woogie“ pictat de Piet Mondrian în 1943—1944. Michel Seuphor vorbeşte chiar de „rigorismul lingvistic al picturii sale“, de credinţa lui între coincidenţa dintre imaginea ar-

---

[1] *Ibid.*, p. 40.
[2] Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 173.

tistică şi universalul real dezvăluit de vorbire şi gîndire.

Arta nu comunică însăşi emoţia, ci conotaţia în care emoţia s-a transformat alături de denotaţia semnificaţiilor verbale. Arta este expresia culturală a emoţiilor umane, nu manifestarea lor naturală. În timp ce un lucru este *manifestarea individuală* a unui gen, semnificantul unei opere de artă, simbolul artistic, *individualizează* o semnificaţie generală înainte de toate verbală. În poezie, poeţii nu plîng, ci *se* plîng, iar în pictură, peisajul înseamnă cu totul altceva decît în natură. Există o deosebire radicală între emoţia trăită cu prilejul unei despărţiri reale şi emoţia resimţită în faţa unei despărţiri fictive, care se petrece într-o reprezentaţie de teatru sau într-un film. Numai emoţia declanşată de expresia atitudinii umane faţă de lume este estetică. În opoziţie cu emoţia naturală, cea estetică este cultă, adică trecută atît prin vorbirea creatorului, cît şi prin vorbirea publicului. „Limba vorbită, transmisă şi conservată, iată instrumentul indispensabil al culturii“ [1], scria Lazăr Şăineanu încă în 1896. „Nimeni nu poate crea sau „gusta“ o operă de artă fără să ştie despre ce e vorba...“ Vorbirea conduce atît actul de creaţie cît şi actul de recepţie. „Nici o societate — spunea recent Paul Ricoeur — nu este aşezată direct şi imediat în faţa propriei sale trăiri. Fiecare îşi citeşte propria sa devenire în funcţie de prescripţiile propriului său cod cultural. Aceste coduri culturale sînt pentru om ceea ce sînt codurile genetice pentru speciile animale: adică modele organizatoare ale experienţei“ [2]. Şi cultura începe cu vorbirea.

---

[1] Lazăr Şăineanu, *Studii folklorice*, Socec, Bucureşti, 1896, p. 229.

[2] Paul Ricoeur, în *Le temps et les philosophies*, Paris, Payot, 1978, p. 15.

Lazăr Şăineanu socotea că „gesturile stabilesc, aşadar, puntea ce desparte limba nearticulată de cea articulată şi aceasta explică importanţa lor capitală în chestiunea originilor graiului“ [1]. Altfel spus, gesturile au precedat vorbirea şi au mijlocit saltul de la comunicarea nelingvistică la cea lingvistică. Este însă mult mai probabil ca gesturile să arate în cvadridimensionalitatea spaţiotemporală a realului conotaţia unidimensională din semnificaţia anumitor cuvinte. Mimarea nu este un „grai fără cuvinte“, ci expresia plastică a unor cuvinte nerostite. În actul indicaţiei, degetul arătător întruchipează conotaţia unor cuvinte deictice indicatoare. Dezvoltînd gestica şi mimica, artele vizuale încearcă să salveze cît mai mult din emoţia condensată în semnificaţia cuvintelor. Faţă de vorbire, care este semnificantul primordial, orice alt primordial, orice alt mijloc de comunicare umană este un semnificant secund.

Pe de o parte, prin mijloacele stilistice ale beletristicii, pe de alta, prin puncte, linii, culori şi corpuri, arta redresează necontenit conotaţia în care vorbirea a aşezat experienţa pragmatică şi afectivă a oamenilor în lupta cu indiferenţa mediului. Impresia că, în faţa unui tablou, plăcerea estetică se dispensează de vorbire este pricinuită de scurtarea, prin educaţie, a intervalului dintre înţelegere şi emoţie. Necunoscătorul are nevoie de mai multă vorbire decît expertul. Nu există artă autentică inaccesibilă, ci doar un public insuficient educat. De aici, rolul crescînd al esteticienilor, al criticilor, al cronicarilor, al ghizilor într-o societate tot mai democratică.

Prin vorbire şi mijloacele neverbale de comunicare, oamenii reuşesc să se opună mereu entropiei crescînde a naturii, care, lăsată în voia ei, tinde să dezorgani-

---

[1] L. Şăineanu, *op. cit.*, p. 229.

zeze și să uniformizeze orice formă de organizare a materiei și a spiritului. Moartea, năruirea, ruinarea, calamitățile, catastrofele sînt manifestările cele mai evidente ale entropiei. Nici omul nu poate să învingă definitiv entropia, dar, prin productivitatea intelectuală a vorbirii sale, prin valoarea cognitivă și organizatoare a ideilor sale, prin varietatea creațiilor sale, el poate fi un izvor permanent de antientropie. Numai o ființă din care poate să iasă mai multă informație decît a intrat este capabilă să se opună tendinței naturale de a uniformiza prin dezorganizare. Datorită vorbirii, oamenii vor fi totdeauna superiori animalelor și roboților, deoarece primejdia de a comite erori este doar umbra puterii lor de creație. Din păcate, „libertatea omului nu este mare, dar părticica de libertate pe care o posedă este condiția indispensabilă a valorii vieții sale de om“ [1].

Hipertrofierea imaginii în dauna cuvîntului în era vizualului slăbește controlul critic al intelectului asupra experienței, condiționează reacțiile, scade creativitatea și reduce forța antientropică a culturii. Emancipată de sub tutela critică a vorbirii, imaginea înclină omul spre împăcare cu prezentul, cu situația, cu fatalitatea entropiei. Omul este însă prima ființă care nu se mulțumește cu ce are. Antropoidul a început să vorbească deoarece a vrut să aibă ceea ce naturii îi lipsește : unelte, jocuri și artă. „Omul se distinge prin aptitudinea sa de a renunța la o plăcere imediată în favoarea unui bine superior în viitor“ [2], remarcă Hans-Georg Gadamer. Refuzul viitorismului, adică jertfirea prezentului pe diversele altare ale unor viitoruri, nu

---

[1] Seizo Ohe, *Temps, temporalité et liberté*, în *Le temps et les philosophies*, p. 90.

[2] Hans-Georg Gadamer, *L'éxperience interieure du temps et l'echec de la réflexion dans la pensée occidentale*, în *op. cit.*, p. 47.

trebuie să ascundă rolul important pe care îl are proiectarea viitorului în dezvoltarea culturii. Inventînd vorbirea, oamenii au cucerit libertatea să depășească prezentul, să anticipeze viitorurile posibile și să aleagă construirea celui mai convenabil. Viitorul este momentul cel mai omenesc al timpului. Trecutul nu este decît un fost viitor. Însă prezentul nu poate fanda în viitor decît în și prin vorbire. Pre-*viziunea* este, de fapt, pre-*dicție*. Scrisă, vorbirea își extinde puterea atît în timp cît și în spațiu. Prin scriere, puterea discursului a ajuns și discursul puterii. Marile despotisme n-ar fi fost posibile fără scriere. Contrar vorbirii, care, fiind dialogală, este și democratică, scrierea tinde spre monologul tiranic. Scrierea transportă în timp și spațiu cuvîntul stăpînului către supuși. Poruncile Eternului se potrivesc mai bine cu durabilitatea scrisului decît cu efemeritatea vorbelor. Sacrul este mai compatibil cu scrierea decît cu rostirea. Cuvîntul a devenit cu adevărat sacru din clipa în care a fost scris. De atunci, rostul rostirii este să redreseze conotațiile culcate în text. Așa au ajuns oamenii să creadă că nimeni nu mai poate să trăiască și să moară altfel decît îi este scris. Cu toată această primejdie antiinformațională, vorbirea rămîne capabilă să înfrângă conservatorismul scrisului și să creeze mereu idei noi. Fără intervenția continuă a cuvîntătoarelor în mersul lucrurilor planeta noastră s-ar întoarce mult mai repede printre celelalte corpuri fără viață ale sistemului nostru solar.

1. DINAMICA SIMBOLULUI

A devenit stingheritoare lipsa unui termen potrivit pentru genul diverselor fenomene semiotice ca indiciul, simptomul, semnalul, simbolul, semnul. Semiotic

este orice fenomen a cărui valoare rezidă nu în ceea ce *este*, ci în ceea ce *înseamnă*. Semioticienii sînt nevoiți să folosească termenul „semn", cînd într-un sens general, cînd într-unul particular, diminuînd, astfel, rigoarea terminologică a disciplinei lor. Numind „simbol" cînd toate semnele, cînd numai pe cele imitative, Bertil Malmberg lasă problema deschisă. „Este evident — scrie el — că prin această alegere conceptuală și terminologică n-am putut evita inconvenientul de a întrebuința termenul simbol, pe de o parte cu un sens mai larg, cuprinzînd de asemenea semnele arbitrare și dublu articulate, pe de alta, cu un sens mai restrîns cu referire la simbolurile motivate și/sau globale și la unitățile în care există identitate între conținut și expresie și/sau între conținut și referent"[1].

Orice fenomen semiotic este, totdeauna, o „trimitere" : ceea ce apare *trimite* la ceea ce nu apare ; prezentul trimite la absent și perceptibilul trimite la inteligibil. Însă cuvîntul „trimitere" este prea antropomorfic pentru a exprima adecvat genul proxim al tuturor fenomenelor semiotice. Va trebui să se găsească un altul. Ceea ce îl preocupă pe Bertil Malmberg nu este însă *identitatea* fenomenelor semiotice, ci *deosebirea* dintre simbol și semn, înțeleasă ca deosebire între motivat și arbitrar.

Teza fundamentală a lui Malmberg este că, în limbă, motivația și arbitrarul sînt totdeauna relative, graduale, că „nici un semn lingvistic nu este deci cu totul arbitrar, nici cu totul motivat"[2]. Un semn este, așadar, cu atît mai motivat, cu cît este mai mare asemănarea dintre semnificantul lui și lucrul sau reacția față de

---

[1] Bertil Malmberg, *Signes et symboles*, Paris, Picard, 1977, p. 21—22.
[2] *Ibidem*, p. 285.

lucrul la care se referă ; un semn este cu atît mai arbitrar, cu cît această asemănare este mai ştearsă. „Motivarea cunoaşte deci grade de la o previzibilitate aproape absolută pînă la o asemănare semn-lucru sau semnificant-semnificat vag resimţită sau greu de recunoscut. Motivarea nu exclude deci arbitrarul. Atît arbitrarul cît şi motivaţia sînt relative" [1]. Gradul de motivaţie şi de arbitrar al unui semn depinde nu numai de gradul de asemănare dintre semnificant şi lucru, ci şi de apropierea, mai mare sau mai mică, dintre semnificant şi reacţia pragmatică, senzorială şi afectivă a vorbitorului faţă de lucrul despre care vorbeşte. Puţini mai contestă astăzi faptul că „există o anumită probabilitate ca sunetele să fie manifestarea unor expresii al căror conţinut se referă la activităţi sau obiecte legate de anumite fenomene acustico-auditive" [2]. Mimetismul fonetic nu este numai o imitaţie fizică, ci şi una psihică. Aşa se explică, probabil, de ce, mai ales în limbile native, cuvintele care se referă la lucruri mici sau îndepărtate sînt alcătuite cu vocala „i", în vreme ce cuvintele care se referă la lucruri mari sau apropiate sînt alcătuite cu vocala „u". O amintire vagă a acelor vremuri se mai păstrează şi în limbile moderne.

Malmberg este de părere că motivaţia unui simbol lingvistic depinde nu numai de previzibilitatea legăturii dintre semnificant şi referent, ci şi de previzibilitatea legăturii dintre semnificant şi semnificaţie. Într-un simbol motivat, semnificantul este izomorf cu referentul, iar semnificaţia este solidară cu semnificantul. Cuvîntul care înseamnă „mieunatul" pisicilor sună cam la fel în toate limbile. „Cu cît o structură este mai *imprevizibilă*, cu atît este ea mai

---

[1] *Idem*, p. 126.
[2] *Idem*, p. 247.

arbitrară, cu atît se pretează să exprime informații mai pure. Dimpotrivă, cu cît este mai previzibilă, prin constrîngerile regulilor lingvistice (fonotaxă etc.) și prin raporturile sale cu conținutul simbolizat, cu atît se apropie de stadiile de comunicare care au trebuit să premeargă în istoria speciei umane creația unui adevărat limbaj"[1]. La începuturile istoriei, mimetismul semnificantului fonetic stabilea o legătură de extremă previzibilitate între semnificație și referent. Onomatopeele și interjecțiile nu îngăduie semnificațiilor să se îndepărteze de referenți. Pe măsură ce, datorită energiei metaforice a vorbirii, semnificația devine mereu mai generală, semnificantul devine din ce în ce mai puțin motivat, adaptîndu-se la noua semnificație. Considerînd istoria vorbirii ca istorie a trecerii de la motivat la arbitrar, de la simbol la semn, B. Malmberg nu distinge îndeajuns modul în care este motivată legătura dintre semnificant și referent de modul în care este motivată legătura dintre semnificant și semnificație. Spre deosebire de raportul dintre semnificant și referent, care evoluează de la motivat la arbitrar, unitatea dintre semnificant și semnificație este totdeauna „motivată", deoarece semnificația este produsul semnificantului, iar semnificantul este modificat de semnificație. De vreme ce orice modificare a semnificantului schimbă semnificația — deși semnificația se poate schimba și fără să se modifice semnificantul — semnul este totdeauna motivat în structura lui internă. În acest sens vine și corectarea adusă de Émile Benveniste la teza saussureană : arbitrară este relația dintre semn și lucru, nu relația dintre semnificant și semnificație, cele două dimensiuni fundamentale, contradictorii, interdependente, asimetrice și autodinamice ale semnului lingvistic. Între semnificație și semnificant există o cu

[1] *Idem*, p. 402.



totul altfel de motivare decît poate exista între semn și referent. Între semn și referent, motivarea este naturală, în vreme ce între semnificant și semnificație, motivarea este culturală ; în primul caz, sursa motivării este extralingvistică, în al doilea, ea este pur lingvistică ; în primul caz, avem de-a face cu o motivare senzorială, în al doilea, cu una intelectuală. Malmberg întrezărește deosebirea dintre aceste două tipuri de motivare cînd afirmă că în vreme ce cuvîntul „apă" este arbitrar, expresiile „cucu" și „H_2O" sînt motivate. Numai că semnificantul unei onomatopee asigură legătura necesară dintre înțeles și realitate printr-un izomorfism substanțial, iconic și global, în timp ce semnificantul unui simbol științific este univoc printr-un demers structural, logic și analitic. „Ceea ce deosebește mai presus de toate aceste simboluri artificial create de semnele limbajului este că *conținutul lor se identifică cu referentul lor*" [1], spune Malmberg. Cu alte vorbe, spre deosebire de cuvîntul „energie", care poate să aibă mai multe înțelesuri, formula „$E = mc^2$" nu poate să aibă decît unul singur.

Principala problemă în lucrarea lui Bertil Malmberg rămîne mișcarea vorbirii *între* motivat și arbitrar, nu numai de la motivat la arbitrar, ci și de la arbitrar la motivat. „Sîntem deci de părere — scrie el — că trecerea de la simbolurile globale la semnele lingvistic structurate se face printr-o integrare a timbrelor afectiv expresive și imitative în semnificanți, avînd drept consecință nașterea contrastului fonem-silabă și vocală-consoană, integrare care are loc paralel cu și condiționată de conceptualizarea succesivă a conținutului. Simbolul global, motivat, uneori iconic chiar, s-a transfor-

---

[1] *Idem*, p. 19.

mat în semn dublu articulat şi, în principiu, arbitrar"[1]. Cu alte cuvinte, vorbirea trece de la simbol la semn pe măsură ce conceptualitatea gîndirii creşte şi emoţionalitatea ei descreşte evoluînd spre arbitrar, sub retroacţia abstractizării şi generalizării semnificaţiilor vorbirea încearcă să recupereze motivaţia pierdută a semnificantului, fie prin dezvoltarea structurilor sale gramaticale, fie prin remotivare artistică. Altfel, vorbirea ar ajunge la un limbaj care n-ar mai putea fi *rostit*, ci doar *scris* : limbajul calculatoarelor.

De acord cu lingvistica *structurală*, potrivit căreia „relaţiile şi raporturile de opoziţie cu celelalte semne sînt acelea care definesc şi delimitează un semn în interiorul sistemului limbii"[2], B. Malmberg depăşeşte *structuralismul* lingvistic susţinînd că „cu cît semnul este mai mare, cu atît mai mare este probabilitatea ca structura extra-lingvistică să fie reflectată în forma lingvistică şi cu atît mai puţin semnul va fi arbitrar"[3]. Cu totul arbitrare nu pot ajunge decît cele mai mici semne lingvistice ; însă pe măsură ce înaintează de la moneme la sintagme şi de la fraze la discurs, vorbirea se adecvează din ce în ce mai mult realităţii pe care o face cognoscibilă. „Nu există nici o îndoială că structura semnului se apropie din ce în ce mai mult de aceea a referentului său pe măsură ce semnele se lungesc în texte şi în discurs"[4]. Aşadar, cu cît semnul lingvistic este mai lung, cu atît şansele lui de a fi motivat şi previzibil sînt mai mari. Datorită abstractizării semnificaţiei, semnificantul verbal are tendinţa să devină din ce în ce mai arbitrar „dar cu cît extinderea lui creşte, cu atît locul arbitrarului în discurs se restrînge în favoarea structurilor sintag-

---

[1] *Idem*, p. 442—443.
[2] *Idem*, p. 206.
[3] *Idem*, p. 257.
[4] *Idem*, p. 390.

matice intens motivate, adică izomorfe cu referentul“ [1]. Perfect arbitrare nu pot fi decît limbajele artificiale, dar care nu mai sînt „vorbite“, ci doar „scrise“. Într-un asemenea limbaj, unitățile care îl alcătuiesc n-au decît o valoare sistemică, strict lingvistică, adică relativă, opozitivă și negativă. Valoarea unui semn se reduce, în limbajele artificiale, la relațiile lui cu celelalte semne ale sistemului. Numai astfel de sisteme lingvistice, total arbitrare, finite și convenționale pot să dea iluzia neo-pozitivistă cu privire la autonomia absolută a gîndirii față de realitate. „Dacă semnele unui sistem sînt cu totul arbitrare, numărul lor este finit. Dacă se adaugă sau se suprimă unul singur, valorile tuturor celorlalte sînt alterate și va rezulta un alt sistem. Semnele limbilor nefiind decît relativ arbitrare, ele nu depind doar de diferențele lor reciproce. Se poate suprima sau adăuga un element fără schimbarea radicală a sistemului“ [2]. În concepția lui Malmberg vorbirea nu este numai un mijloc de comunicare și de organizare a experienței, ci, mai presus de toate, principalul mijloc de cunoaștere a lumii. Este atît de convins de primordialitatea funcției cognitive a vorbirii față de funcția ei comunicativă încît consideră că nu cunoașterea este o consecință a comunicării, ci, dimpotrivă, comunicarea este o consecință a cunoașterii, că „omul n-a inventat limbajul“ pentru a comunica, ci o comunicare dezvoltată este consecința facultății de a fi în stare să-și reprezinte lumea prin sisteme de simboluri și de semne“ [3]. Împotrivindu-se, pe drept cuvînt, acelora care reduc semnificația la interacțiunea dintre semnele unui sistem, lingvistul suedez exagerează, cred, cînd răstoarnă raportul istoric din-

---

[1] *Idem*, p. 258.
[2] *Idem*, p. 123.
[3] *Idem*, p. 25.

tre comunicare și cunoaștere: fiind siliți de nevoile colaborării să comunice unii cu alții, au început oamenii să gîndească și să cunoască. Limbile nu sînt sisteme ermetic închise, care *se* vorbesc prin intermediul unor comunități lingvistice și care *se* schimbă prin mutații inexplicabile. Malmberg insistă asupra faptului că „limbile nu se schimbă, ci vorbitorii sînt aceia care schimbă limba“ [1]. Însă tendința semnului lingvistic spre arbitrar nu eșuează numai într-un *vid cognitiv*, contracarabil doar prin dezvoltarea structurilor lingvistice, ci ajunge, pînă la urmă, și la o *carență afectivă*, căreia nu i se poate opune decît remotivarea artistică a semnificantului. „Aș îndrăzni — scrie Malmberg — să formulez particularitatea limbajului poetic spunînd că acesta transmite un mesaj cu cel puțin două niveluri: *cognitiv*, care este suma conținuturilor semnelor dublu articulate și a faptelor de sintaxă care le leagă și *simbolic*, care este acela al valorilor adăugate substratului lingvistic articulat“ [2]. Evident, poetul nu schimbă fonemele și monemele limbii pe care o vorbește, ci le folosește într-un anumit *stil*, pentru a exprima nu numai ce a aflat despre realitate, dar și atitudinea pe care o ia față de realitate. Prelucrarea semnificantului — *selectarea* anumitor cuvinte și *combinarea* lor în sintagme noi, potrivit proprietăților prozodice și stilistice — îngăduie poetului să comunice, pe măsura talentului său, o parte cît mai mare din emoțiile pe care i le provoacă lumea în care trăiește.

Mișcarea vorbirii de la motivat la arbitrar și de la arbitrar la remotivat, de la simbolul rudimentar la semn și de la semn la simbolul rafinat, este determinată de faptul că oamenii nu se mulțumesc doar cu cunoaș-

[1] *Idem*, p. 420.
[2] *Idem*, p. 405.

terça lumii, ci simt nevoia să-i dea un sens uman, o valoare omenească.

Simbolul este tinerețea semnului, iar semnul este maturitatea simbolului. Semnul începe ca simbol și simbolul termină ca semn. Simbolul este un semn al cărui semnificant *imită* realul pentru a arăta la ce se referă semnificația, pentru a indica ce anume cunoaște denotația și ce anume apreciază conotația. Într-un simbol, semnificantul imită individualul prin care se manifestă genul vizat de semnificație. Însă semnificantul unui simbol nu copiază realul, ci îl imită, într-o măsură mai mare sau mai mică, de la reproducere și pînă la himeră. Imitația simbolică este construcție, invenție, creație. Realismul unui simbol ține mai mult de semnificație decît de semnificant. „Copilul — scria mai de mult, Mihai Ralea — pictează din memorie și nu din realitate sau din percepție. De aceea desenul adeseori la primitiv și la copii are un caracter mai mult de definiție decît de descripție. Ei nu țin seama de elemente realiste, ci de noțiunea generală de om așa cum ar trebui să fie și cum i-a rămas lui în memorie în mod rezumativ. Este așadar mai mult vorba de scheme decît de imagini corespunzătoare unei realități. Sînt scheme rezumative“ [1]. Mai importantă este fidelitatea semnificației față de esența lucrurilor decît asemănarea semnificantului cu lucrurile însele. Semnificantul simbolului rezultă din selectarea anumitor aspecte ale realului și combinarea lor într-un mod nou, mai mult sau mai puțin original. Simbolul mimează realul nu pentru a-l copia, ci pentru a-l face să însemne altceva decît el însuși. Imitația simbolică — metaforică sau metonimică — nu descrie realitatea, ci transcrie atitudinea oamenilor dată de ea. Simbolul imită realul pentru a

[1] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Ed. științifică, 1972, p. 333.

semnifica idealul. Simbolul este o ficțiune. „Copia realistă a datului sensibil e o trădare a *realității* spirituale“ [1], afirmă Jean Starobinski. Iar Henri Meschonnic precizează că „imaginea este sintaxă și nu reflectare a realului“ [2]. Semnalul antropoidului s-a transformat în simbol omenesc din clipa în care a început să semnifice nevăzutul, absentul, viitorul. Simbolul a fost făurit pentru a depăși individualul, sensibilul, prezentul. Semnificantul unui simbol individualizează generalitatea unor idei, sensibilizează un înțeles, re-prezintă absentul, mai întîi viitorul și mult mai tîrziu trecutul, care cel mai adesea este un fost viitor.

Simbolul păstrează legătura cu concretul și trăirea lui nu pentru a înlocui abstracția și știința, ci pentru a le completa cu expresia atitudinii afective față de lume. Trecerea gîndirii de la simboluri la semne și de la mituri la teorii este o înălțare, nu o cădere. Se poate spune că miturile sînt un fel de teorii ale mentalității arhaice, dar nu și că teoriile moderne sînt mituri degradate ale protoistoriei. Mentalitatea mitomagică nu este chiar un „paradis pierdut“, iar gîndirea științifică nu este doar un „păcat“. Respingerea îndreptățită a scientismului nu înseamnă întoarcere la simbolurile ancestrale, ci înaintare auto-critică. „Omul modern — scrie Mircea Eliade — este liber să disprețuiască mitologiile și teologiile, dar aceasta nu-l va împiedica să se hrănească în continuare cu mituri decăzute și cu imagini degradate“ [3]. Nu neapărat. Autodinamica contradictorie a lumii nu este imaginea degradată a focului din gîndirea lui Heraclit, ci concep-

---

[1] J. Starobinski, *Relația critică*, Ed. Univers, București, 1974, p. 170.

[2] H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 103.

[3] M. Eliade, *Immages et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 22.

tul la care a ajuns un simbol. Conceptul freudian despre „complexul lui Oedip" nu este un mit degradat, ci un simbol generalizat printr-o explicație teoretică. M. Eliade crede însă că simbolul care „premerge limbajului și rațiunii discursive, dezvăluie anumite aspecte ale realității — cele mai profunde — care desfid orice alt mijloc de cunoaștere"[1]. Este adevărat că „mitul androginului" comunică mai mult decît expresia „nostalgie după epoca indistincției dintre bine și rău", dar deoarece arată și conotația semnificației verbale la care a ajuns simbolul. Semnificantul oricărui simbol depinde totdeauna de unitatea dintre conotația și denotația unei semnificații verbale. După opinia lui M. Eliade „coincidența opușilor, de pildă, atît de abundent și atît de *simplu* exprimată de simboluri nu este *dată* nicăieri în Cosmos și nu e accesibilă experienței imediate a omului și nici gîndirii discursive[2]. Numai că o imagine simbolică n-are nici un înțeles fără denotația semnificației verbale a cărei conotație o întruchipează. Nimeni n-a înțeles bogăția de idei sincretizate în străvechile mituri înainte ca dezvoltarea denotației să fi ajuns la categoriile filozofice. „Acolo unde un Frazer nu vedea decît o „superstiție", o metafizică era deja implicită, chiar dacă ea se exprima prin simboluri mai degrabă decît printr-o încîlcire de concepte ; o metafizică, adică o concepție globală și coerentă a Realității..."[3], admite M. Eliade. Însă metafizica implicită și simbolică a miturilor arhaice devine detectabilă numai în lumina unei metafizici explicite și conceptuale. Filozofia implicită pe care o conțin miturile devine din ce în ce mai limpede pe măsură ce simbolurile lor își pierd valoarea religioasă și capătă una estetică. Mitu-

---

[1] *Ibid.*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 233.
[3] *Ibid.*, p. 232.

rile încep ca simboluri „revelatorii" și termină ca simboluri „plasticizante", după cum amforele încep ca unelte și termină ca exponate. Prin dezvoltarea conceptelor, vechile simboluri detective și cognitive devin simboluri artistice și expresive. Degradarea miturilor de la teologie la antropologie marchează, de fapt, progresul conștiinței umane de la supunere la libertate. Istoria transformă mereu valoarea religioasă a simbolurilor într-una estetică. Trecerea miturilor din istoria religiilor în istoria artelor dovedește încă odată productivitatea vorbirii : făurirea ideii cibernetice de *creator de cultură* împotriva *entropiei crescînde a naturii* transformă mitul lui Sisif într-o imagine simbolică deosebit de expresivă.

În teoriile filozofice și științifice ale contemporaneității, miturile nu sînt degradate, ci lăsate în urmă ca „trepte de lansare" care și-au îndeplinit sarcina. De altfel, M. Eliade n-a depășit niciodată nostalgia „unului nededublat" ; preferă mitul, deoarece în el teoria nu este încă diferențiată de practică, preferă mitul androginului, deoarece, în opoziție cu hermafroditul, masculinul nu este încă diferențiat de feminin, visează la piatra filozofală în care contrariile vor coincide din nou, dar nu ca sinteză a contrariilor diferențiate, ci ca o contopire sincretică a opușilor. De aici și admirația lui pentru felul în care Brâncuși realizează coincidența regăsită a contrariilor în faimoasa sa „Pasăre măiastră" : piatră care zboară, greutate ușoară, materie negată...

Simbolul a fost de la început, și verbal și gestual, și fonetic și grafic, și auditiv și vizual. Dar simbolul lingvistic a fost totdeauna primordial față de orice simbol nelingvistic. Deoarece strigătul s-a transformat în vorbă, laba a devenit mînă și adaptarea a devenit

muncă. Fără vorbire nu poate exista între om și lume *intervalul* — spațial și temporal — care îi îngăduie *intervenția* creatoare. Referindu-se la absent, numai vorbirea poate amîna reacția spontană față de prezent, inaugurînd, astfel, cugetarea.

Dintotdeauna simbolul verbal a fost acompaniat de cel vizual, deoarece oamenii au simțit nevoia să comunice atît cunoștințele lor despre realitate, cît și atitudinea care trebuie luată față de ea, atît denotația, cît și conotația semnificațiilor verbale. Gestul și mimica completau simbolismul fonetic pentru a menține conotația amenințată de dezvoltarea denotației și de convenționalizarea semnificantului verbal. O strîngere de mînă vizualizează aria figural-operațională a conotației cuvîntului „Pace". „După gesturi — scrie Lazăr Șăineanu — o altă manifestațiune importantă a graiului fără cuvinte este *simbolismul*, limba imaginilor și a comparațiunilor, tendința spiritului omenesc de a concretiza abstracțiunile, de-a le da o formă vizibilă și palpabilă" [1]. Lazăr Șăineanu nu pierde însă din vedere rolul decisiv al limbajului în făurirea culturii. „Limba — scrie el — vorbită, transmisă și conservată, iată instrumentul indispensabil al culturii" [2]. Istoria culturii este strădania continuă de a contracara, prin muzică și plastică, slăbirea conotațiilor verbale în procesul comunicării lingvistice. Dependența simbolului artistic de cel lingvistic a fost susținută de Tudor Vianu încă acum un sfert de veac. „Simbolurile limbii — scria el — nu pot fi deci paralele cu acele ale științei, ale mitului și ale artei. Ele alcătuiesc de fapt o clasă supraordonată, generală. Știința, arta și mitul sînt în

---

[1] Lazăr Șăineanu, *Studii folklorice*, Socec, București, 1896 p. 229.
[2] *Ibid.*

primul rînd forme de limbă, moduri ale expresiei" [1]. Față de vorbire, simbolul artistic este un semnificant secund menit să desfășoare conotația condensată în semnificația cuvintelor. Arta nu comunică însăși emoția, ci conotația în care emoția a fost transformată de vorbire. Arta nu comunică emoții, ci idei emoționante, aria figural-emoțională a ideilor formate în și prin vorbire. În conotația semnificațiilor verbale, emoția este stăpînită, organizată, socializată și repetitivă. „Un conglomerat absolut întîmplător de sunete, care nu constituie o structură nici pentru creatorul lui, nici pentru auditor, nu poate vehicula vreo informație oarecare, dar nici nu dispune de o cît de neînsemnată „muzicalitate". Frumosul este *informație*" [2].

Ceea ce este valabil pentru poezie și muzică rămîne valabil și pentru artele plastice, chiar și atunci cînd este vorba de imaginea organizată a dezorganizării și a anti-semnificației. Deoarece destinația artei este să comunice conotații, în primul rînd elementul emoțional al conotației și deoarece numai individualul este emoționant, semnificantul artistic inventează un individual care sensibilizează un înțeles general. „Cînd imaginea, în loc de a fi sensibilul degradat sau umbra vană a obiectului, apare ca o punte de trecere între sensibil și suprasensibil, imaginea reabilitată reprezintă un ochi carnal îndreptat spre realitățile spiritului, percepute intuitiv în simboluri sau în alegorii" [3]. Emoția nu devine conotație decît în contact cu denotația unei semnificații verbale. Cu cît denotația este mai puțin generală, cu atît conotația este mai superficială, cu cît denotația este mai generală, cu atît conotația este

[1] Tudor Vianu, *Postume*, Buc., E.L.U., 1966, p. 122.
[2] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Buc., Univers, 1970, p. 139.
[3] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 165.

mai profundă. „Izgonirea turcilor la Călugăreni" de Th. Aman n-are nici aceeași denotație și nici aceeași conotație ca „Himerele" lui Victor Brauner. Făurind imagini, pictura completează informația emoțională structurată unidimensional în conotația cuvintelor cu o informație emoțională realizată bidimensional prin desen și culoare. Artele vizuale desfășoară în mai multe dimensiuni ceea ce conotația vorbelor nu poate să conțină decît într-una singură : dimensiunea temporală în care se succed cuvintele. Simbolurile vizuale „arată" ceea ce simbolurile verbale nu pot decît să „spună". În vreme ce arta concretizează conotația, limbajul continuă să generalizeze denotația. Literatura, ca artă a cuvîntului, este o luptă continuă a limbajului cu sine însuși, prin remotivare fonetică și reconstruire morfosintactică. Dar dacă fără denotația simbolului lingvistic nici o imagine nu devine simbol artistic, fără împrospătarea conotației nici un limbaj nu devine poetic. Faptul că operele plastice ridică în picioare figurile culcate în conotația vorbirii, în vreme ce literatura nu poate decît să le sugereze, explică și de ce primele nu pot fi reproduse fără pierdere de valoare în timp ce poezia nu pierde nimic prin retipărire. Reproducerea unui tablou de Luchian n-are aceeași valoare ca tabloul reprodus, dar poeziile lui Arghezi au aceeași valoare într-o ediție populară de buzunar. Unidimensionalitatea generalizantă a literaturii permite oricîte reimprimări, în vreme ce pluridimensionalitatea individualizantă a artelor vizuale nu îngăduie decît copii. Copia reproduce un original, în vreme ce retipărirea repetă aceeași operă. Retipărit, Hamlet rămîne același, pus în scenă, e mereu altul, mereu altă creație teatrală. Chiar și muzica, sporind forța individualizantă a sunetelor prin melodie, ritm și armonie, izbutește să-și depășească unidimensionalitatea și să atingă unicitatea în fiecare interpretare. O nocturnă de Cho-

pin nu rămîne aceeași și în interpretarea lui Rubinstein și în aceea a lui Richter.

Dependența simbolurilor vizuale de cele verbale apare îndeajuns de limpede și în istoria scrierii. Simbolismul fonetic determină simbolismul grafic. Motivației fonetice a vorbirii îi corespunde motivația iconală a scrierii. Pictografia arată ceea ce rostirea nu poate decît să sugereze. Chiar și picturile rupestre sînt mai mult pictograme ale unei protoscrieri, decît tablouri ale unei protoarte. Desenele parietale imită realitatea numai pentru a transcrie cuvintele — fraze ale unei vorbiri iremediabil depășite. O pictogramă întruchipează conotația unui cuvînt pentru a întemeia denotația lui, în timp ce un tablou scoate la iveală conotația unei denotații constituite. Simbolul lingvistic, fie auditiv, fie vizual, este constituant, cel artistic este expresiv. Prin semnificantul simbolului lingvistic, gîndirea se mișcă de la conotație la denotație, prin semnificantul simbolului artistic, mișcarea gîndirii este inversă. Asemănarea dintre „artă" primitivă și anumite opere ale unor pictori contemporani rezidă, în primul rînd, în faptul că imaginea este transformată într-o iconogramă, chiar atunci cînd denotația ei este antidenotativă.

Nu se știe cum vorbeau oamenii la începuturile istoriei lor, dar se poate bănui prin examinarea expresivității sonore a vorbirii de astăzi.

„Nu am putea, de exemplu, — scria Al. Graur — să numim cîntecul cocoșului *pleosc*, după cum nu am putea să botezăm *cucurigu* zgomotul pe care îl face un corp solid căzînd în apă" [1]. Probabil că antropoidul era tot atît de incapabil să imite behăitul oii pe cît de incapabile sînt astăzi pisicile să imite lătra-

[1] Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, Ed. Academiei, 1955, p. 78.

tul cîinelui. „Dar nici nu se pune problema exactității. Cînd un om spune *bee* ! el nu imită decît cu totul imperfect strigătul oii, căci sunetele pe care le scoate ovinul nu fac parte din seria sunetelor normale în graiul nostru. Esențialul este să existe o suficientă asemănare între strigătul animalului și cel scos prin imitare, de om, pentru ca cel de al doilea să aducă aminte de cel dintîi“ [1]. Al. Graur a demonstrat că există și procedee morfologice de a spori expresivitatea unor cuvinte banale, analizînd valoarea simbolică, în limba română, a grupelor de sunete „rl“ și „rț“ [2].

Simbolismul fonetic este prezent și în limbile moderne și nu se reduce la onomatopee. „Un anumit simbolism fonetic se poate semnala chiar în cuvinte pe care nu le trecem de obicei în clasa onomatopeelor. În cuvinte ca *murmur*, *susur*, *fîșîit*, *șuerat*, *auzit* (de mai multe ori la Eminescu), *răbufneală*, *dăngănit*, este evidentă intenția de a „picta impresii sonore“ [3]. Probabil că, la început, toate vorbele erau simbolice, chiar atunci cînd nu imitau zgomotele naturii, ci senzațiile omului în contact cu natura.

„Pentru a arăta — scrie Tudor Vianu — că aria simbolismului fonetic este mai întinsă decît se recunoaște îndeobște, observăm că cuvinte precum *lin*, *dur*, *aspru*, *profund*, *zgrunțuros*, *zgîlțîit*, *hurducat* etc. redau înțelesurile respective prin simboluri auditive analoge. Sunetul cuvîntului *zgrunțuros* este zgrunțuros el însuși. Conștiința a sesizat aici o analogie între o senzație tactilă și una auditivă, și rezultatul acestei analogizări este cuvîntul respectiv. În *zgîlțîit*, conștiința a fixat analogia dintre o senzație musculară și una au-

---

[1] *Ibid.*, p. 86.

[2] Al. Graur, *Grupuri simbolice în fonetismul românesc*, S.C.L., nr. 2, 1659, pp. 205—211.

[3] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 136.

ditivă etc."[1]. De asemenea, vorbirea străveche a folosit probabil, mai mult decît cea de astăzi sunetele înalte pentru a exprima depărtarea sau micimea și pe cele joase pentru a exprima apropierea și mărimea; sunetele ascuțite mai exprimau repeziciunea, iar cele grave, încetineala.

Devenind din ce în ce mai abstracte și mai generale, denotațiile au slăbit conotațiile și, prin retroacția semnificației asupra semnificantului, au diminuat atît simbolismul fonetic, cît și pe cel grafic. Astfel, scrierea a evoluat, treptat, de la pictografie la ideografie. În vreme ce pictogramele exprimaseră sintagme, ideogramele tindeau să transcrie monemele. În cele din urmă, pierderea continuă a simbolismului fonetic a dus la inventarea alfabetului în care, cel puțin în principiu, fiecare literă trebuie să consemneze un anumit fonem. Este de remarcat că motivația descrește nu numai în urma slăbirii simbolismului fonetic și grafic, dar și prin trecerea de la prima la a doua articulație mai întîi în vorbire și apoi în scriere. Sintagmele sînt mai motivate decît monemele și monemele decît fonemele. „Prin stîrvuri de glorii întregi" este o expresie mai motivată decît fiecare cuvînt în parte și cu atît mai mult în comparație cu fiecare fonem și cu fiecare literă alcătuitoare.

Este interesant de amintit că în anumite forme de afazie și agrafie, bolnavii se întorc la simbolismul fonetic și grafic, coborînd, astfel, drumul urcat de gîndirea umană în decursul mileniilor. Arătîndu-i-se litera M, un asemenea bolnav a citit-o ca pe o pictogramă „tichie de carnaval". Tot așa procedează și unii artiști, care, în tendința lor de a reconcretiza abstracțiile, reconvertesc fonemele în holofraze și literele în pictograme, ca Tudor Arghezi și Victor Brauner.

---

[1] Ibid., p. 137.

Deoarece spiritul omenesc nu este numai minte, ci și suflet, înaintarea continuă a vorbirii de la simbol la semn este mereu compensată de mișcarea inversă a artei. Prin remotivare audio-vizuală, arta reîmprospătează conotația amenințată neîncetat de energia abstractizantă și generalizantă a vorbirii. Dar dependența simbolului artistic de cel lingvistic nu înseamnă nici reducerea artei la limbaj și nici reducerea artei la o simplă ilustrare a limbajului. Limbajul atinge simțurile pentru a ajunge la minte, în vreme ce arta se adresează minții pentru a mișca sufletul. Mai presus de toate, menirea limbajului este să vestească și să prevestească ; arta este creată pentru a impresiona și a emoționa. Simbolul lingvistic produce conotație în vederea denotației ; simbolul artistic dă la iveală conotația însăși. La tensiunea dintre forța individualizantă a artei și energia abstractizantă a vorbirii se referea Garabet Ibrăileanu cînd scria că, în literatură „creația este superioară analizei. Arta literară fără analiză poate să existe. Fără creație, nu“ [1].

Dar fără vorbire, rostită sau nu, nu poate să existe nici creația, deoarece imaginea artistică înfățișează conotații, cuprinse în semnificația cuvintelor. Arta este prin statutul ei un semnificant secund față de vorbire. „Limba este întîiul mare poem al unui popor“ [2], spunea Lucian Blaga. Cred că se îndepărtează însă de adevăr atunci cînd afirmă că „gîndirea filozofică declarată a unui popor, gîndirea desfășurată în concepte, în viziuni, în sisteme, este totdeauna o explicitare bădărană a filozofiei inconștiente și nespuse la care un popor s-a ridicat creîndu-și limba“ [3]. Suspiciunea

---

[1] G. Ibrăileanu, *Opere*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 221.
[2] L. Blaga, *Elanul insulei*, Ed. Dacia, Cluj, 1977, p. 251.
[3] *Ibid.*, p. 224.

neoromantică față de cultura urbană și gîndirea conceptuală l-a împiedicat să vadă superioritatea filozofiei față de înțelepciunea străbună. De altfel, filozofie implicită este o contradicție în termeni, iar filozofie explicită este un pleonasm. Fără o filozofie „explicită", construită conceptual, nici Blaga n-ar fi reușit să descopere și să admire înțelepciunea strămoșilor. „Spațiul mioritic" este mai mult o metaforă „plasticizantă" a unei concepții filozofice decît metafora „revelatorie" a unui stil de cultură. Superioritatea unui simbol față de un fenomen natural rezidă tocmai în faptul că fenomenul este efectul unei cauze în timp ce simbolul este întruparea unui înțeles; fenomenul stîrnește atracție sau repulsie, simbolul comunică un punct de vedere. Atracția și repulsia sînt reacții spontane, un punct de vedere este rezultatul gîndirii critice. Distincția dintre o emoție empirică și una estetică este determinată de deosebirea dintre un eveniment și un semnificant. Importanța unui eveniment rezidă în ceea ce prezintă, semnificantul este însă important pentru ceea ce *reprezintă*. Superioritatea artei asupra vieții își are izvorul în superioritatea simbolului asupra realului, a semnificației asupra reacției, a reflectării esențialului asupra oglindirii individualului, a conotației asupra emoției. „Dacă lirica sinceră, directă și pasionată ar fi adevărată poezie, atunci mugetul cerbilor, în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antologiile"[1], observa, pe bună dreptate, Lucian Blaga. Impresia de contemplare „dezinteresată" pe care o întreține plăcerea estetică este determinată tocmai de faptul că operele de artă exprimă *idei despre lume*, nu provoacă *reacții față de* ea. „Omul — scria M. Ralea în urmă cu aproape patru decenii — este totdeauna obligat să ia o atitudine. Omul este un „Stellungsnehmer", adică

[1] L. Blaga, *op. cit.*, p. 34.

ia totdeauna o atitudine față de obiecte. Totuși, există un anumit interes pe care-l trezește artificialitatea în noi. Acest interes produce o serie întreagă de efecte. Deoarece nu este vorba de a trezi luări de atitudini din punct de vedere biologic interesante, urmează un sentiment de plăcere, de seninătate în fața acestor reproduceri semnificante, a acestor simboluri, plăcere care reiese mai ales din suspendarea oricărei îngrijorări, oricărei anxietăți. Din moment ce nu sîntem puși în fața unui fenomen natural care ne-ar obliga la o atitudine conformă cu conservarea noastră individuală, deci cu o atitudine interesată, se suspendă, brusc, orice alcătuire de griji în sufletul nostru, fenomenul acesta de anxietate dispare și atunci prin contrast, sufletul nostru este invadat de o pace, de o seninătate, ne simțim oarecum eliberați de grijile de toate zilele, un sentiment de vacanță. Este vechiul sentiment deschis de Schopenhauer al contemplației estetice"[1].

Pictura, sculptura, dansul, spectacolul teatral, reprezentația cinematografică încearcă să comunice în două, trei sau patru dimensiuni conotația unei vorbiri în care s-a cristalizat atitudinea față de lume a unui artist. Căci, dacă simbolurile vizuale nu sînt *reductibile* la cele verbale, nici cu totul *independente* față de ele nu pot fi. Imaginile artistice își capătă înțelesul de la vorbirea care a patronat crearea lor. Precumpănirea simbolurilor vizuale asupra celor auditive și a scrierii asupra vorbirii marchează trecerea societății de la „democrația" primitivă la diversele forme de oligarhii. În vreme ce „scripta manent", impunîndu-se și celor absenți, „verba volant" numai către cei prezenți. O vorbă este mai lesne de contrazis decît o imagine. Simbolul vizual este mai idolatrizabil decît cel auditiv. Credincioșii nu vorbesc cu icoanele, ci se

---

[1] M. Ralea, *op. cit.*, p. 465.

roagă la ele, după cum supuşii nu vorbesc *cu* stăpînii, ci se roagă *de* ei.

Predominanţa imaginii asupra scrierii şi vorbirii scade spiritul critic, slăbeşte creativitatea, standardizează atitudinile şi sporeşte, astfel, entropia socială. Pentru a-şi îndeplini menirea, simbolurile vizuale trebuie să rămînă permanent sub controlul critic al vorbirii. Despărţită de vorbire, imaginea artistică încetează să mai fie un semnificant al unui simbol propus reflecţiei şi redevine aspect al unui lucru provocator de reflex. Simbolul a fost făurit nu pentru a sensibiliza concepte, ci pentru a conceptualiza simţirea. Ceea ce îl caracterizează nu este faptul că se *află* la aceeaşi distanţă de sensibilitate şi de concept, ci că se *mişcă* în direcţia conceptului. Arta nu are menirea să întoarcă abstracţia la sensibilitate, ci să cristalizeze cît mai multă sensibilitate în jurul abstracţiei. Arta a fost totdeauna mai mult sau mai puţin abstractă, deoarece se opune concretului pentru a-l cunoaşte şi a lua atitudine faţă de el.

2. VORBIRE ŞI JOC

Înainte de a ajunge „joc de cuvinte", vorbirea este condiţia oricărui joc. Nu vorbirea exprimă jocul, ci jocul exprimă vorbirea. Vorbirii i se datorează „jocul" dintre subiect şi obiect, fără de care omul nu se poate distanţa de natură şi deci nu-i poate adăuga cultură. Numind lucrurile, vorbirea le scoate din anonimatul realităţii şi le aşază, ca „obiecte", în faţa unui subiect, capabil nu numai să le transforme, dar şi să le contemple. Înainte de vorbire pot să existe doar comportamente adaptative, genetic programate, imposibil de depăşit. Nici un cîine nu se poate juca „de-a

pisica cu şoarecele". Jocul implică însă libertate. Jocul este o acţiune independentă de reacţiile nemijlocite faţă de provocările mediului ambiant.

Pe măsură ce îşi dezvoltă vorbirea, copiii realizează prin „joaca" lor trecerea de la antrenarea animalelor pentru supravieţuire la jocul oamenilor. Limba noastră a înregistrat de mult superioritatea „jocului" faţă de „joacă". Una este să încerci ceva „în joacă" şi cu totul alta să arunci totul „în joc". După cum constată şi Sorin Vieru, „tocmai atunci cînd nu-i de joacă, pui totul în joc" [1]. Imperfectul ludic cu care copiii încep, de obicei, să se joace, dovedeşte încă odată importanţa pe care o are în dezvoltarea culturii distanţa dintre timpul necesităţii şi timpul libertăţii, dintre prezent şi absent, dintre trăire şi gîndire. Cînd copiii spun: „*acuma eu eram hoţul şi tu poliţistul*, acţiunea e plasată în trecutul fabulos pe care îl evocă poveştile, prin urmare în mod conştient se părăseşte situaţia reală" [2], scrie Al. Graur. Nici un joc nu este, aşadar, posibil fără capacitatea vorbirii de a ţine mediul înconjurător la o anumită distanţă, de a-l contra-zice şi de a-l depăşi prin ficţiune. „Tot jucîndu-se — scrie Johan Huizinga — spiritul formator de limbă sare de fiecare dată de pe planul material la idee. În spatele fiecărei exprimări a abstractului se află o metaforă şi în fiecare metaforă se ascunde un joc de cuvinte" [3]. Homo ludens depinde deci de homo loquens. Jocul devine posibil abia din clipa în care semnificantul verbal se referă la un lucru absent şi permite astfel sem-

---

[1] Sorin Vieru, *Jocul şi joaca*, Rev. de filoz., nr. 2, 1968, p. 214.

[2] Al. Graur, *Forme verbale cu valori schimbate*, S.C.L., 2, 1974, p. 118.

[3] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Edit. Univers, Bucureşti, 1977, p. 38.

nificației să-i reflecte esența și să cristalizeze atitudinea senzorial-emoțională față de ea. „Jocul este un înconjur făcut prin abstract..." [1]. Trecerea de la gîngurire la vorbire este decisivă pentru înaintarea de la „joaca" previzibilă a animalelor la jocul din ce în ce mai imprevizibil al oamenilor, de la antrenarea diverselor funcții la afirmarea creatoare a Eului. Orice joc este, conștient sau nu, anticiparea unei intervenții reale în mersul lucrurilor. Dar nu poți stăpîni natura dacă nu scapi, prin joc, de sub stăpînirea ei. Chiar și în transformarea reală a realității ocolul lingvistic este indispensabil, deoarece, înainte de a fi fabricat din piatră, cuțitul este o idee, ivită în și prin vorbire. La început, prin simbolismul fonetic, semnificantul verbal „imita", mai mult sau mai puțin, înfățișarea lucrurilor pentru a deschide semnificației drumul spre esența lor. Nici un semnificant nu poate însă să imite însăși esența unui gen de lucruri, ci doar aspectul lor, deoarece sensibilul nu poate imita inteligibilul, ci doar manifestarea lui sensibilă. Jocul începe de îndată ce ceva reprezintă altceva decît prezintă. Ivită în și prin joc, cultura păstrează în toate formele ei de manifestare dimensiunea ludică. „A spune că arta este joc — observă Sorin Vieru — nu înseamnă a diminua sensul artei și rostul ei adînc omenesc; înseamnă, dimpotrivă, să ridici jocul la atitudinea lui filozofică firească" [2], căci „jocul este ridicare la Idee" [3].

Jocul începe din clipa în care o acțiune exprimă atitudinea intelectual-emoțională a oamenilor față de lume. Jocul debutează ca spectacol total: rostire, cîntec, plastică, dans. Ritul este ilustrarea audio-vizuală

---

[1] Jean Chateau, *Copilul și jocul*, E.D.P., p. 23—24.
[2] Sorin Vieru, *Jocul și joaca*, în Rev. de filos., nr. 2, 1968, p. 214.
[3] *Ibid.*, p. 215.

și cinetică a conotațiilor cristalizate în discursul mitic ; însă forța lui magică își are izvorul în generalitatea *denotațiilor* exprimate în mit. Magia n-ar fi devenit posibilă fără puterea cuvintelor de a trece dincolo de percepție, de a depăși prezentul, de a îngădui accesul spre o altă lume. Datorită vorbirii, jocul a fost la început modalitatea ridicării de la profan la sacru. Magia izvorăște din forța meta-fizică a vorbirii de a viza o lume transcendentă. Credința în eficiența magică a desenelor rupestre, a idolilor, a altarelor ține de puterea cuvintelor de a evoca și de a invoca *Absentul* : originea și viitorul.

Jocul începe înlocuind lucrurile asemănătoare prin același semnificant și se dezvoltă, de la paleolitic la electronic, odată cu creșterea cîmpului semiotic dintre semnificație și semnificant. Generalizarea semnificațiilor sporește distanța față de individual, stimulează spiritul critic și îngăduie, în cele din urmă, rîsul și chiar batjocura. Fără menținerea obiectului la o anumită distanță de subiect nu se poate distinge binele de rău și deci nu este posibilă nici batjocorirea răului. În batjocură, rîsul și jocul se împletesc și dau atitudinii critice cea mai agresivă expresie. Bătaia de joc pedepsește, îndeobște, abaterile de la sensurile umane ale existenței. Calamburul, de pildă, este un joc de cuvinte, care profită de asemănarea fonetică a două cuvinte cu sensuri opuse pentru a-și bate joc de un sens în numele celuilalt. Numind „știința omului“ nu „antropologie“, ci „entropologie“, Claude Lévi-Strauss încearcă să corecteze naivitatea umanismului tradițional cu ideea precarității omului în natură ; calamburul lui Lévi-Strauss vrea să spună că deși lumea n-a fost făcută pentru om, omul o poate domestici prin eforturi necontenite de creație, că omul este o luptă neîncetată împotriva entropiei crescînde a naturii.

Scopul suprem al omului fiind omul însuşi, dincoace sau dincolo de om nu există nici sensuri, nici valori, ci doar schimbări şi dezvoltări. Natura capătă sens numai în clipa în care este prinsă în jocul omului. Între un *organism* şi un *ansamblu organizat* există aceeaşi deosebire ca între natură şi cultură: în contrast cu organismul, care este un tot „concrescut", un ansamblu organizat este o sinteză a unor elemente obţinute prin analiză, o compoziţie alcătuită din elemente analitic selectate. Organizarea presupune capacitatea de abstractizare şi generalizare, de analiză şi de sinteză a vorbirii; organismul se naşte, se dezvoltă şi moare independent de orice sens. Jocul se opune naturii aşa cum sensul se opune lipsei de sens. Numai antropomorfismul nostru necontrolat ne face să confundăm lumea cu opera unui Creator sau cu jocul unui Jucător. Omul este singura fiinţă creatoare de sens, deoarece este singura fiinţă cuvîntătoare şi deci capabilă să-şi transforme experienţa în idei şi ideile în opere. Lumea nu poate să aibă decît sensul pe care omul a fost în stare să i-l dea. Prin joc, oamenii depăşesc adaptarea la mediu şi reuşesc să adapteze mediul la ţelurile lor. Jocul le permite să se opună entropiei crescînde a naturii cu creaţiile din ce în ce mai originale ale culturii. Tendinţei spontane a naturii de a uniformiza prin dezorganizare, jocul îi opune efortul conştient de a diferenţia prin organizare. Ruinării, jocul îi opune construirea. Ca şi vorbirea, jocul este *intenţional*, contrar spontaneităţii naturale, este *organizat*, deci antientropic, *social*, în opoziţie cu individualitatea reacţiilor imediate, *iterativ*, spre deosebire de efemeritatea întîmplărilor. Jocul este expresia în patru, trei sau două dimensiuni a conotaţiilor unidimensionalizate în semnificaţia cuvintelor. Înainte de a se diferenţia în poezie, muzică şi plastică, jocul a fost o po-

veste dansată şi cîntată. În dansurile rituale, creaţia şi recepţia nu sînt încă diferenţiate. Luciditatea recepţiei se desparte de aceea a creaţiei treptat, pe măsură ce se dezvoltă diviziunea socială a muncii. Ca şi crearea operelor, receptarea lor rămîne în cadrul jocului, prin trăirea în universul secund al discursului despre lume.

De aceea, nici animalele, nici maşinile nu sînt în stare să se joace cu adevărat: fiind necuvîntătoare, şi unele şi altele sînt lipsite de posibilitatea de a se ridica de la material la ideal. Reproducerea şi chiar producerea sintetică a unor sunete ale vorbirii umane nu înseamnă încă limbaj. Esenţa vorbirii nu rezidă în emiterea unor sunete în funcţie de o anumită situaţie prezentă, ci în capacitatea ei de abstractizare şi de generalizare, în puterea ei de construire a unor noi idei. Nu pot exista nici animale şi nici maşini „vorbitoare", ci numai „de vorbit", maşini cu ajutorul cărora tot oamenii sînt aceia care vorbesc. Fiind expresia unor idei formate în şi prin vorbire, maşinile „jucătoare" sînt, de fapt, maşini „de jucat". Jocul nu se reduce la putinţa de a alege şi de a combina ceva nou din multitudinea aleatorie de posibilităţi. Jocul exprimă, mai presus de toate, o anumită atitudine umană faţă de lume. Jocul suspendă, vremelnic, urgenţele supravieţuirii tocmai pentru a crea răgazul aprecierilor şi al răsturnărilor. Prin joc, oamenii înmlădiază dogmatismele, slăbesc fanatismele şi se menţin în fruntea valorilor. Depăşirea maşinilor „algoritmice" prin maşini „euristice" nu poate înlocui intervenţia ludică a omului. V. E. Maşek crede, totuşi, că numai în faza ei algoritmică poate fi socotită maşina ca un „savant idiot", după celebra expresie a lui Shanon. Astăzi, susţine el, maşinile euristice „pot găsi căi de rezolvare şi pot indica laturi ale fenomenelor pe care programato-

rul nici nu le-a bănuit"[1], pot chiar să „compună muzică, să scrie versuri sau să realizeze imagini grafice..."[2]. Numai că mașinile nu pot fi decît „semnificanți" ai semnelor culturii; semnificația rămîne totdeauna apanajul exclusiv al omului. Datorită puterii creatoare a vorbirii, cultura este un sistem de semne din care poate să iasă cu totul altceva decît a intrat. Semnificația este generată de semnificant, dar nu se reduce la el, ci se dezvoltă relativ independent pînă la principii filozofice. Lipsit de semnificație, semnificantul recade din cultură în natură și iese din joc. Înlănțuirea sunetelor nu devine muzică decît dacă este ascultată de om, înșiruirea literelor nu devine poezie decît dacă e citită de om, imaginile desenate, pictate sau sculptate nu devin plastică decît dacă sînt privite de om. Muzica, poezia, plastica, țin de semnificațiile din mintea creatorilor și amatorilor, nu de materialele folosite, oricîtă autonomie relativă ar avea acestea.

În această lume, numai omul poate să joace un rol și îl joacă nu după cum îi este scris, ci după cum este în stare să și-l scrie. Destinul omului nu este stabilit nici de transcendența divină, nici de imanența genetică; oamenii pot să-și hotărască fiecare destinul în jocul dintre necesitatea naturii și libertatea culturii. Libertatea însăși este programată în capacitatea ereditară de a vorbi și deci de a spune mediului înconjurător: NU! Un joc este cu atît mai ludic cu cît este mai independent de nevoile imediate: o plimbare cu trăsura este mai ludică în vremea automobilului decît înainte. Chiar și regulile jocului sînt altfel constrîngătoare decît nevoile vitale: ele sînt alese, nu impuse. Gradul de ludicitate crește invers proporțional cu coerciționea obiec-

[1] V. E. Mașek, *Teoria jocurilor...*, Rev. de filoz., nr. 2, 1970, p. 241.
[2] *Ibid.*

tului și direct proporțional cu libertatea subiectului. Esența jocului nu rezidă în *respectarea* regulilor lui, ci în *libertatea* de a le schimba. Hipertrofierea regulilor desființează jocul. Jocul este, mai presus de toate, nesu-punere, infracțiune, încălcare de interdicții. Omul nu este o jucărie a destinului, ci un creator de destin. În esența jocului se află cea mai omenească bucurie a omului : conștiința de a fi cauza umanității sale.

3. VORBIRE ȘI ROSTIRE ÎN GENEZA ARTEI

Iluzia că formele neverbale de expresie, cum sînt muzica, plastica și dansul, n-au nici o legătură cu vorbirea este întreținută mai ales de indistincția dintre vorbire și rostire. Însă a nu rosti, nu înseamnă neapărat a nu vorbi, ci doar a nu pronunța. În vreme ce vorbirea se opune tăcerii, rostirea se opune și liniștii. Cînd gîndești fără să rostești nu păstrezi tăcerea, ci doar liniștea. Istoria culturii a început din clipa în care a apărut prima ființă în stare să rupă tăcerea naturii rostind prima vorbă. Oricît de zgomotoasă ar fi, natura e tăcută. Numai omul poate vorbi, înălțîndu-se, astfel, din anonimatul naturii pînă la creațiile culturii. Fără vorbire, nici o reacție psihică nu poate deveni gînd, idee, semnificație. Saltul calitativ de la inteligența necuvîntătoarelor la intelectul uman este contribuția vorbirii. Lucrurile capătă un înțeles numai dacă sînt numite. Înaintarea de la necunoscut la cunoscut trece prin vorbire. Nu aflăm ce „este" un lucru decît dacă știm cum „se cheamă". Înțelesul lucrurilor nu este altceva decît semnificația cuvintelor care le numesc. Un „obiect" este un lucru pe care vorbirea l-a scos din anonimatul naturii și l-a așezat în fața unui „subiect" în stare să-l transforme în cultură. Nici un lucru din natură nu poate

deveni un obiect al culturii fără capacitatea vorbirii de a ţine realitatea la o anumită distanţă faţă de subiect. Un „stejar" nu poate deveni „scrin" decît sub comanda vorbirii care proiectează transformarea primului în celălalt. Inteligenţa nu îngăduie animalelor decît să folosească ceea ce găsesc în natură ; vorbirea le permite oamenilor să-i adauge naturii ceea ce-i lipseşte ; *un rost.* Lumea nu poate să aibă altă valoare decît aceea pe care sînt capabili să i-o dea. Este deosebit de interesant că limba noastră a păstrat legătura dintre rost (gură) şi rost (noimă), precum şi dintre *rostire* (vorbire) şi *rostuire* (organizare).

Vorbirea a debutat ca rostire, ca dialog ; vorbirea nerostită, monologul interior este interiorizarea celei rostite, a dialogului. Însă, prin interiorizare, rostirea devine preponderent predicativă şi polisemică, prescurtîndu-se şi accelerîndu-şi ritmul. Cine îşi vorbeşte sieşi, poate să lase subiectul gramatical şi logic subînţeles ; important devine predicatul, sediul lingvistic al plusului de informaţie. Plimbîndu-te într-o pădure, identifici copacii pe lîngă care treci spunîndu-ţi „fagi", şi nicidecum „toţi copacii care au proprietăţile x. y. z. sînt fagi, aceştia sînt copaci care au proprietăţile x. y. z., deci aceştia sînt fagi". Nu îţi spui decît predicatul concluziei.

De asemenea, cînd „ne vine" o idee nouă, ea nu se poate forma decît prin intermediul unor cuvinte vechi. Nici o experienţă nu devine idee înainte de a căpăta o anumită expresie verbală. Însă, deseori, vechile cuvinte cu care am făurit noua idee în vorbirea interioară ar provoca neînţelegeri în cea rostită, deoarece ar întîmpina rezistenţa vechilor înţelesuri. Tocmai pentru a evita reducerea noii idei la una veche se caută un cuvînt nou sau o nouă combinaţie a unor cuvinte vechi. Pînă la găsirea unor expresii mai potrivite, cuvintele folosite au şi sensurile vechi şi pe cele noi. A existat un mo-

ment în istoria lingvisticii cînd cuvîntul „sunet" avea și înțelesul substanțial și pe cel structural. Apoi, a fost făurit termenul „fonem" și fonologia s-a diferențiat de fonetică. Dealtfel, întreaga istorie a vorbirii, gîndirii și cunoașterii progresează prin ridicarea cuvintelor de la un sens de minimă generalitate pînă la generalitatea extremă a universalelor. Cîmpul semantic al unui cuvînt este arhiva semnificațiilor pe care le-a străbătut pînă la noi. Oricum, vorbirea interioară este mai puțin incomodată de polisemie decît cea rostită.

Fiind predicativă și polisemică, vorbirea nerostită este eliptică și mult mai rapidă decît rostirea. Cît de predicativă, polisemică, prescurtată și rapidă este vorbirea interioară apare evident ori de cîte ori vorbitorul nu are răgazul să o traducă în vorbire exterioară și o rostește ca atare, riscînd, de cele mai multe ori, incomprehensiunea.

Invocarea „minciunii" ca argument al independenței gîndirii față de vorbire nu e nici ea convingătoare. A minți nu înseamnă, după cum se crede de obicei, a gîndi una și a vorbi alta, ci a-ți vorbi una și a rosti pentru ceilalți alta. Adevărul se cunstruiește tot cu vorbe, ca și minciuna. Nu deosebirea dintre gîndire și vorbire, ci distincția dintre vorbire și rostire permite opoziția dintre adevăr și minciună. Dealtfel, înainte de a fi rostită, minciuna stă alături de adevăr, în vorbirea interioară. De aceea, minciuna este un păcat, în vreme ce eroarea este doar o greșeală. Minciuna este o abatere etică, în timp ce eroarea e doar una gnoseologică.

Pentru înțelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în procesul de creare a formelor neverbale de expresie distincția dintre vorbire și rostire devine însă hotărîtoare. O operă plastică nu poate fi decît un semnificant secund menit să redreseze conotația unor cuvinte, cel mai adesea nerostite. O statuie ridică în picioare, tridimensional, aria figural-emoțională așternută, uni-

dimensional, în conotația unor semnificații verbale. „Sărutul“ lui Rodin nu descrie o scenă reală, ci transcrie conotația unei semnificații verbale. Referentul, conotația și denotația aparțin totdeauna vorbirii sub îndrumarea căreia este creată orice operă. Viața nu poate trece în artă decît prin mijlocirea vorbirii. Înainte de vorbire, nu există decît lucruri și reacții naturale față de ele. Operele sînt creații culturale și nu pot fi făurite decît sub comanda vorbirii. Vorbirea este principalul instrument al culturii. Numai vorbirea poate transforma un lucru într-un semnificant, o împrejurare într-o expresie, o emoție naturală într-una culturală. Există o deosebire esențială între o emoție spontană în fața realității și o emoție estetică în fața unei opere de artă, între spaima resimțită în fața unei amenințări reale și contemplarea ideii de spaimă în fața unui tablou. „Tăcerea“ unei picturi este „grăitoare“, deoarece este expresia unei vorbiri nerostite. De asemenea, o îmbrățișare „spune“ ceva deoarece este semnificantul secund gestual al unor vorbe nespuse. *Vorbăria* apare astfel ca rostire a tăcerii, de vreme ce nu mai spune nimic.

Făcînd parte nu numai din cultură, dar și din natură, oamenii mai comunică între ei și nelingvistic, prin semnale ca strigăte, tresăriri, fereală, fugă, care se propagă nemijlocit de la unul la altul. Dar, prin maturizare culturală, mimica și gesturile devin din ce în ce mai mult manifestări paralingvistice care vizualizează conotația unor semnificații verbale. Comunicarea prelingvistică, moștenită de la necuvîntătoare, intră mereu mai mult sub controlul vorbirii, devenind semnificantul ei secund.

Oamenii au simțit mereu nevoia să contracareze tendința spre arbitrar a semnificantului verbal prin remotivare poetică și creare de semnificanți secunzi artistici. Orice dezechilibru între adevăr, bine și frumos este re-

simţit ca o criză culturală şi oamenii încearcă s-o remedieze prin „renaşterea" valorilor vitregite.

Estetismul şi moralismul ultimelor decenii au ripostat împotriva scientismului din primele decenii ale veacului nostru. Obiectivitatea ştiinţifică fără subiectivitatea morală şi artistică educă *nu* oameni, ci „bestii exacte", cum spunea Paul Valéry. Numai că, luptînd să se elibereze de scientism, moraliştii şi artiştii zilelor noastre au început, la un moment dat, să suspecteze orice legătură cu intelectul, raţiunea, logica, conştiinţa. Şi din clipa în care s-a descoperit că „păcatul originar" începe cu vorbirea, nu cu gîndirea, a început lupta de eliberare de sub dominaţia limbajului : fenomenologia, existenţialismul, dadaismul, suprarealismul, intuiţionismul, vitalismul.

A nega valoarea vorbirii este totuna cu a afirma că Eva a fost o femeie sterilă. Nici la încercarea de a depăşi limbajul nu s-ar fi ajuns fără dezvoltarea vorbirii. Înţelegerea rolului pe care îl are vorbirea în construirea culturii nu e nici ea posibilă fără întoarcerea vorbirii asupra ei înseşi, sub forma gramaticii, logicii, retoricii.

Artele non-verbale nu sînt independente faţă de vorbire, ci au doar o relativă autonomie faţă de ea. „Luaţi tablourilor putinţa unui discurs interior şi îndată cele mai frumoase pînze din lume îşi pierd sensul şi scopul" [1], scrie Paul Valéry. Spre deosebire de literatură, arta plastică nu transcrie desfăşurarea sonoră a unui discurs în materia arbitrară a literelor alfabetice, ci înfăţişează conotaţia semnificaţiilor verbale prin materia motivată a imaginilor. Arta este, prin esenţa ei, o continuă împotrivire faţă de tendinţa vorbirii de a-şi pierde conotaţia în procesul firesc de abstractizare şi generalizare. Arta a fost, de la început, destinată să

---

[1] Paul Valéry, *Oeuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1307.

salveze conotaţia vorbirii, ameninţată de nevoile cognitive ale comunicării zilnice.

De aceea, o operă plastică nu este „discursivă" ca vorbirea rostită, ci „iconală", ca zona figural-emoţională a conotaţiilor predicative. În vreme ce *pictograma* transcrie o sintagmă orientată spre *denotaţia* predicatului, *pictura* reprezintă o sintagmă cu faţa spre *conotaţia* predicatului. Iată de ce pictograma e scriere şi pictura e artă. Esenţială este deci nu opoziţia dintre succesivitatea temporală a scrierii şi simultaneitatea spaţială a imaginii, ci deosebirea dintre informaţia intelectuală pe care o comunică prima şi cea emoţională pe care o exprimă cealaltă. Dealtfel, scrierea nu este numai succesivă, de vreme ce cititorul trebuie să reţină *întregul* discurs pentru a-l înţelege, iar imaginea nu e numai simultană de vreme ce privitorul trebuie să treacă *de la un detaliu la altul* pentru a o cuprinde. Şi scrierea şi plastica vizualizează vorbirea, dar prima urmăreşte să înştiinţeze şi reprezintă denotaţia, iar cealaltă vrea să emoţioneze şi redă conotaţia. Ilustrarea unui text comunică altceva decît comentariul unei opere plastice. L.S. Vîgotski spunea că „după cum intelectul nu este decît voinţă inhibată, tot astfel trebuie, probabil, să ne reprezentăm fantezia drept simţire inhibată" [1]. Întrezărind faptul că semnificantul plastic prelucrează mimica şi gesturile vorbitorului pentru a ajunge să exprime conotaţia semnificaţiilor formate în discursul creator, L. S. Vîgotski scrie : „Am putea arăta că arta este emoţia centrală sau emoţia care se rezolvă cu preponderenţă în scoarţa cerebrală. În loc să se manifeste prin strîngere de pumni şi prin tremur, ele îşi găsesc rezolvarea mai ales în imaginile fanteziei" [2].

---

[1] L. S. Vîgotski, *Psihologia artei*, Ed. Univers, 1973, p. 62.

[2] *Ibid.*, p. 270.

Gaston Bachelard s-a apropiat şi mai mult de înţelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în artele plastice. După ce subliniază că „în cele din urmă, adevăratul domeniu pentru a studia imaginaţia nu este pictura, ci opera literară, cuvîntul, fraza" [1], Bachelard precizează : „Vocea proiectează viziuni. Buzele şi dinţii produc spectacole diferite. Există peisaje care se concep cu pumnii şi cu fălcile..." [2]. Încordarea fălcilor, scrîşnetul dinţilor, strîngerea pumnilor exprimă conotaţia unor fraze nespuse.

Pentru a exprima aria emoţională a conotaţiei semnificantul muzical dezvoltă suprasegmentalele vorbirii : tonul, timbrul, intonaţia, accentul, ritmul, debitul. Sunetul este mult mai emoţionant decît imaginea. Un cîntec stîrneşte mai lesne plînsul decît un tablou. Spre deosebire de imagini, care pot fi şi epice, ca frescele, şi chiar dramatice, ca în filmele lui Walt Disney, muzica este totdeauna lirică. Ea nu desfăşoară şi dimensiunea figurală a conotaţiei, ca plastica, ci doar elementul ei emoţional. Aşa se explică de ce „muzica, prin ea însăşi nu e niciodată comică" [3], după cum spune Edgard Varèse. Dealtfel, Varèse s-a apropiat mult de originea lingvistică a muzicii cînd spunea că „urechea interioară este steaua polară a compozitorului" [4]. Compozitorul este în mai mare măsură organizator al sunetelor vorbirii decît al sunetelor naturale. Nicolas Ruwet ajunge la concluzia că „întreaga istorie a polifoniei occidentale este de neînţeles dacă nu se ţine seama de rolul struc-

---

[1] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, 1942, p. 252.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] Edgard Varèse, în *Entretiens avec...* de Georges Charbonnier, Paris, 1970, p. 49.
[4] *Ibid.*, p. 88.

turant, de rolul de model sau de sprijin pe care l-au jucat formele lingvistice, mai ales la nivelul sintaxei" [1].

Combinînd suprasegmentalele cu mimica și gesturile, adică muzică cu plastică, dansul este cea mai veche expresie cvadridimensională a conotației. În loc să se întoarcă înapoi la interjecții și gesturi dezordonate, vorbirea se depășește prin dans.

Nimeni nu susține că artistul plastician sau muzician „rostește" un discurs în timp ce își făurește opera, dar greu se mai poate nega că el gîndește ceea ce face și că ideile despre ceea ce face se ivesc în și prin vorbirea sa interioară. Arta nu transmite însăși emoția creatorului, ci conotația în care s-a cristalizat emoția prin intermediul vorbirii. Arta nu reprezintă experiența anterioară vorbirii, ci expresia în care vorbirea a transfigurat experiența. În acest sens arta este totdeauna un semnificant secund. Tot dependența artei de vorbire determină și deosebirile dintre recepția spontană a unui eveniment real și recepția estetică a unei opere de artă ; spre deosebire de emoția obișnuită, cea estetică este *organizată*, *socială* și *reiterativă* : *organizată*, deoarece sensibilizează un înțeles în cadrul spațial sau temporal determinat al unei opere, *socială*, deoarece se adresează celorlalți, comunității, *reiterativă*, deoarece poate fi repetată. Capodoperele sînt recitite, reprivite, reascultate de nenumărate ori, de nenumărate generații.

Într-un studiu destul de recent, Gabriel Liiceanu este de părere că simbolurile artei plastice exprimă nostalgia „originii plebee" a semnificațiilor mai abstracte. „Simbolul — scrie el — devine astfel semnul prin intermediul căruia se reface legătura *vizuală* și intuitivă cu lumea pierdută pe drumul construirii unor abstracții în care deopotrivă *imaginea* obiectului și încărcătura

[1] Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 54.

afectivă a subiectului trebuiau părăsite pentru realizarea intereselor pragmatice ale cunoașterii. Operei de artă simbolice îi revine funcția acestei restituiri“ [1]. Cu alte vorbe, artele plastice încearcă să reconstituie „paradisul“ perceptual și emoțional, pierdut prin vorbire și cunoaștere. Mi se pare însă că o operă plastică exprimă mai degrabă conotația unor semnificații verbale în care se cristalizează atitudinea *prezentă* a artistului față de lumea sa, decît grija de a restabili contactul cu o experiență *trecută*. Formele neverbale de expresie sînt destinate să *salveze* conotațiile verbale, permanent amenințate de abstractizare, dar nicidecum să *întoarcă* arta la origini. Remotivarea artistică a semnificantului verbal trebuie să se producă fără înjosirea semnificației. Istoria culturii înaintează prin creșterea continuă a cîmpului semiotic creat între semnificant și semnificație. Preferința heideggeriană pentru vorbirea „in statu nascendi“ ascunde indistincția anistoristă dintre metafora „plasticizantă“ și cea „revelatorie“ și anulează, astfel, toate victoriile cunoașterii de la Aristotel și pînă la Wittgenstein. Simbolul euristic are un semnificant mimetic nu de dragul fenomenelor, ci pentru a se ști la esența cui se referă semnificația.

Arta lipsește și cînd ideile nu sînt trăite, dar și cînd trăirile nu sînt gîndite. Liiceanu nu ajunge la un nou rousseauism, dar, alarmat de inflația ideilor netrăite, este atras mai mult de izvorul afectiv al simbolului decît de ținta lui conceptuală. „În simbol — scrie el — este decisivă forța trăirii unui ideal unic împletită cu înalta proprietate a mijloacelor formale prin care el este slujit...“ [2].

---

[1] Gabriel Liiceanu, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în St. și cerc. de ist. artei, tom. 25, 1978, p. 103—104.

[2] *Ibid.*, p. 119.

Că îl preocupă mai mult trecutul senzorial al simbolului decît expresivitatea lui prezentă, reiese și din insistența cu care revine mereu asupra afirmației că „opera simbolică trimite permanent la geneza sensibilă a abstracției și, astfel, ea este memoria întreținută a desprinderii conținutului semnificativ dintr-un conglomerat intuitiv“ [1]. Nu este însă mai adevărat că simbolul folosește trecutul pentru a vorbi despre viitor, că el „ruinează concretul“ pentru a construi abstracția ? Fascinația originii îi împiedică, pe mulți, să se apropie de rolul vorbirii în elaborarea simbolului.

Nici o artă nu e posibilă fără tensiunea afectiv-intelectuală prin care vorbirea transfigurează experiența în expresie conotativ-denotativă. Însă vorbirea a fost inventată pentru a scruta viitorul. Prezentul poate fi perceput, trecutul poate fi memorat, numai viitorul este accesibil doar vorbirii. Însă nostalgia este o proiecție secretă a trecutului în viitor. Fiind principalul instrument al culturii, vorbirea îndreaptă toate creațiile spre viitor. Cel mai omenesc moment al timpului este viitorul. În numele lui este omul permanent nemulțumit de prezent. Cultura este mai presus de toate un mijloc de înaintare, nu de întoarcere. Erorile pot fi depășite nu prin slăbirea abstracțiilor, ci prin corectarea, dezvoltarea și motivarea lor.

4. NECESITATEA FICȚIUNII

Dacă realul nu este numai fenomen perceptibil, ci și esență inteligibilă, atunci cunoașterea nu poate să ajungă la adevăr fără să treacă prin ficțiune. Simțurile nu pot depăși variabilitatea necontenită a fenomenelor ; numai

---

[1] *Ibid.*, p. 120.

ideile pot pătrunde pînă la stabilitatea relativă a esențelor. Însă ideile nu sînt „date" ale naturii, ci „creații" ale omului. Ideile sînt născociri, plăsmuiri, construcții, ficțiuni. Ficțiunea este invenția prin care subiectul poate să cunoască obiectul. Independent de om nu există decît *lucrurile* ; *obiectul* este însă un lucru pe care vorbirea, numindu-l, l-a scos din anonimatul realității și l-a așezat în fața *subiectului*. Obiectul nu mai este chiar lucrul, ci fragmentul de realitate asupra căruia cade conul de lumină al subiectului cunoscător. Oamenii nu pot cunoaște decît „omenește" ceea ce există independent de om. Cunoștințele nu sînt efecte spontane ale realității, ci creații umane capabile să *reflecte* realitatea. Adevărurile sînt ficțiuni izomorfe cu esențialul din lucruri. Simțurile nu pot oglindi decît fenomenele ; esențialul nu poate fi cunoscut decît prin ficțiuni. Nici cauzele și nici finalitățile nu sînt accesibile simțurilor. Numai ficțiunile se pot referi la ele. În vreme ce realitatea este absolută și infinită, cunoștințele noastre sînt totdeauna relative și limitate. Este adevărat că ceea ce ne desparte mereu de adevărul absolut nu este vreo limită transcendentă sau transcendentală, ci una istorică, însă cunoștințele noastre nu pot să reflecte niciodată infinitatea proprietăților și relațiilor reale. Cunoștințele noastre sînt totdeauna aproximative. Adevărurile nu depind numai de obiect, ci și de stadiul atins de instrumentele cognitive ale subiectului. Cuvintele și propozițiile în care și prin care se formează și se dezvoltă ideile depind nu numai de realitatea la care se referă, ci și de celelalte cuvinte și propoziții ale limbii în care gîndește subiectul cercetător. Dacă Darwin ar fi vorbit limba Bororo n-ar fi putut scrie „Originea speciilor". Spre deosebire de adaptarea la natură a animalelor, adecvarea subiectului la obiect este un act de creație din ce în ce mai complicat. Ficțiunea cu care începe istoria cunoașterii și a transformării mediului de către

om este vorbirea. Înainte de vorbire nu poate să existe decît adaptare, fie directă, fie indirectă, prin *folosirea* unor fragmente de natură ca unelte ; *fabricarea* uneltelor nu poate să înceapă decît odată cu făurirea vorbirii și descoperirea celei de a doua unelte. Fără puterea vorbirii de a ține realitatea la o distanță crescîndă, nu este posibilă nici independența relativă față de fenomene, nici elaborarea ideilor despre esențe și legi, nici „praxisul". Adaptarea la natură se mulțumește cu informația *senzorială* provocată de fenomene, însă transformarea naturii are nevoie de elaborarea unei informații *intelectuale* despre esențe. În natură nu există decît semnale prin care necuvîntătoarele se adaptează la variabilitatea mediului. Vorbirea este o invenție umană încredințată unor organe care s-au dezvoltat în vederea asimilării mediului și nicidecum pentru a-l contrazice. În opoziție cu materialitatea naturii, limbajul, ca unitate între vorbire și gîndire, este și materie și spirit. Autonomia relativă a limbajului față de natură îngăduie atît ficțiunile care ajung la cunoaștere, cît și ficțiunile iluzorii.

Un lucru devine altul numai din clipa în care fenomenalizează o altă esență. Un trunchi de arbore devine barcă numai prin prelucrarea lemnului. Nici o intervenție în mersul lucrurilor nu este posibilă dacă nu se știe de la ce se pleacă și la ce se poate ajunge. Vorbirea a fost inventată tocmai pentru a permite omului să „circule" între prezent și viitor, prin anticiparea viitorului și transformarea prezentului.

Valoarea ficțiunilor nu rezidă în asemănarea lor cu fenomenele naturii, ci în izomorfismul lor cu esențele ei. Poveștile, descîntecele, totemurile, frescele, statuile, teoriile sînt interesante nu pentru *asemănarea* lor cu realitatea, ci pentru *însemnătatea* lor cognitivă și emoțională. Nici cele mai „asemănătoare" cuvinte n-au fost create pentru a imita natura, ci pentru a o înțelege și

a lua o anumită atitudine față de ea. Onomatopeele nu sînt niște simple imitații ale sunetelor naturii, ci cuvinte în care încep să se formeze noțiuni identificatoare. Ficțiunile se sprijină pe real pentru a trimite la ideal. Valoarea unui spectacol de teatru nu stă în asemănarea lui cu realitatea, ci în forța expresivă cu care mișcă spectatorii în direcția dorită de realizatori. Dealtfel, un anumit grad de non-figurativitate este inevitabil și ficțiunea teatrală, începînd cu concentrarea într-un singur personaj a mai multor oameni și terminînd cu concentrarea în două ore a o seamă de întîmplări care durează în realitate ani. Creatorul care vrea să comunice o semnificație mai generală trebuie să descarce semnificantul audio-vizual de trăsăturile prea imitative. Nu se poate juca „Zamolxe" așa cum se joacă „Apus de soare".

În vreme ce lucrurile sînt efecte *concrescente*, ficțiunile sînt creații *articulate*. Pe măsură ce ideile devin mai abstracte și mai cognitive, materialitatea sonoră și grafică a cuvintelor își pierde mimetismul și devine din ce în ce mai arbitrară și deci mai fictivă. „Broască" este un cuvînt mai imitativ decît „batracian". Însă de la început ideile produse de vorbire și scriere aveau o minimă generalitate. Vorbirea și scrierea n-au fost inventate pentru a se referi la lucruri individuale, indicabile prin gesturi, ci la genul din care fac parte lucrurile. Cuvîntul „casă" a început să însemne „orice casă", iar pictograma „om" a ajuns să se refere la orice om.

Însă atîta vreme cît vorbirea rămîne cu un semnificant imitativ și cu semnificații preponderent pragmatice și afective, ficțiunea prin care oamenii încearcă să înțeleagă lumea nu poate depăși mentalitatea mito-magică, în care conceptele se află încă „in statu nascendi" în metaforele matriciale. Regretul erei preumane, cînd nu se trăia încă în tensiunea antagonică a valorilor, a

fost exprimat multă vreme sub diversele forme ale zoomorfismului și androginismului. Totemismul mai persistă și astăzi, iar mitul androginului mai poate fi recunoscut și în faptul că Eva ia naștere dintr-un bărbat fără contribuția femeii, iar Iisus este născut de o femeie fără contribuția bărbatului. Nostalgia indistincției dintre bine și rău a depășit tîrziu metafora nediferențierii dintre bărbat și femeie. Nici înțelegerea trecerii de la o societate de păstori la una de agricultori, precum și preferința față de vechea rînduială nu puteau depăși prea mult forma unei povești despre Cain și Abel. Nici astăzi înțelegerea contrastului dintre superior și inferior nu s-a desprins cu totul de modelul contrastului dintre sus și jos. Cultura orală a acelor vremuri, preponderent pragmatică și afectivă, menținea ficțiunea explicativă la nivelul mitului și al magiei. Oamenii își povesteau miturile nu numai pentru a înțelege mai bine lumea, ci, mai ales pentru a *SE* înțelege mai bine cu ea. „Regăsit în contextul lui trăit — scria Georges Gusdorf — mitul se afirmă deci ca forma spontană de a fi în lume. Nu teorie sau doctrină, ci sesizarea lucrurilor, a ființelor și a lui sine însuși, conduite și atitudini, inserție a omului în realitate“ [1]. Pe primele trepte de generalitate, retroacția gîndirii asupra vorbirii nu era încă îndeajuns de puternică pentru a forța limbajul să depășească etapa pre-categorială. „Pentru o gîndire incapabilă de structuri abstracte nu poate exista inteligibilitate decît angajată în lucruri, coincizînd cu lucrurile însele“ [2].

Mitul nu este deci o născocire aberantă, ci o modalitate arhaică de înțelegere a lumii. El este mai puțin discursul unor erori și mai mult adevărurile unui anu-

---

[1] Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 16.

[2] *Ibid.*, p. 55.

mit discurs. Există, fără îndoială, și ficțiuni false, dar nu toate ficțiunile sînt false. „Mitul este deja o schiță de raționalizare, deoarece folosește firul discursului în care simbolurile se rezolvă în cuvinte și arhetipurile în idei“ [1]. În vreme ce mitul este protoistoria teoriei, teoria reprezintă depășirea mitului. Mitul este produsul unui discurs preponderent emoțional, teoria este creația unui discurs preponderent intelectual. Să nu se uite însă că „imaginea persistă în ideea obiectivă ca propria sa tinerețe“ [2], deoarece „demersul științific nu poate să șteargă, să anihileze imaginile gîndite, ci doar să încerce decolorarea metaforelor inductive ale cercetării“ [3]. Între mit și teorie nu există aceeași deosebire ca între iluzie și cunoștință. Ambele modalități încearcă să priceapă lumea. Mitul conține deja elemente de gîndire logică, iar teoria mai conține încă elemente de gîndire iconică. „Eroarea lui Mannhardt și a școlii naturaliste — subliniază Claude Lévi-Strauss — a fost de a crede că fenomenele naturale sînt ceea ce miturile caută să explice; de fapt ele sînt mai degrabă *mijloacele cu care* miturile caută să explice realități care nu sînt ele însele de ordin natural, ci logic“ [4]. Prin mituri, ca și prin știință, oamenii caută să înțeleagă ceea ce depășește orizontul lor perceptual. Ca și știința, miturile vizează originea și viitorul lucrurilor. Ceea ce deosebește știința de mit nu este absența totală a imaginarului, ci gradul de obiectivitate. Demersurile logice ale gîndirii științifice nu se debarasează niciodată complet de „haloul imaginar“ [5]. Cînd metalimbajul logistic a

---

[1] Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 54.

[2] *Ibid.*, p. 430.

[3] *Ibid.*, p. 249.

[4] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 126.

[5] G. Durand, *op. cit.*, p. 53.

încercat să înlăture orice intuiție, a apărut teoria modelării. Ceea ce deosebește ficțiunea științifică de cea mitică este faptul că savantul se străduiește să frîneze cît mai mult pătrunderea emoției în teorie. Este tocmai ceea ce distinge și arta de știință: artistul se străduiește să treacă în expresie cît mai mult din atitudinea lui afectivă față de lume. De aceea, imaginile prin care se exprimă arta sînt emoționante, în timp ce imaginile pe care se sprijină știința sînt doar reprezentative. Oricum, o anumită imagine nu lipsește nici din ficțiunea științifică. Imaginea pe care se sprijină cibernetica este autoreglarea prin retroacție a unui organism viu. „Să nu-ți faci ție chip cioplit" este porunca cea mai greu de respectat. Într-o vreme în care domina politeismul și idolatria, creștinismul și-a dat seama că monoteismul trebuie înmlădiat prin sfînta treime și spiritualismul trebuie sprijinit de icoane.

Iconografia, evoluînd, pe de o parte spre alfabet, a rafinat gîndirea logică, dar, pe de altă parte, evoluînd spre plastică a stimulat gîndirea artistică. Între stabilirea alfabetului în Grecia și elaborarea logicii aristotelice nu au trecut decît 400 de ani (750—350). Picturile rupestre exprimau deja o anumită atitudine emoțională, fiind în mai mare măsură transcrierea unor invocații magice decît descrierea naturii. Iconografia poate fi deci considerată atît protoscriere, cît și protoartă.

În vremea din urmă, scrierea s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de dimensiunea emoțională a vorbirii, ajungînd la un calcul pur logic, iar arta s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de dimensiunea logică a vorbirii, ajungînd la un ornamentalism pur decorativ.

Atingînd limitele culturii, arta fără minte și știința fără suflet sînt silite să se reîntîlnească într-o nouă sinteză, în care, reechilibrîndu-și reciproc raportul dintre senzorial și intelectual, arta devine mereu mai cognitivă,

iar știința, din ce în ce mai atitudinală. Vidul afectiv în știință și cel intelectual în artă duc, în cele din urmă, la dezechilibrul ecologic și la terorismul politic. O „Utopie" a devenit nu numai posibilă, dar și necesară. Omenirea nu poate înainta numai prin trecerea de la utopie la știință, ci și prin trecerea de la știință la utopie. Să nu uităm că, după cum spunea Lucian Blaga, „Omul este utopia animalelor" [1]. U-topia nu înseamnă „nicicînd", ci „niciunde", deocamdată... Utopia nu e neapărat și ucronie.

5. TALENTUL

Îndemînarea, iscusința, dibăcia, destoinicia, abilitatea sînt trebuincioase talentului, dar talentul este altceva. Talentul nu e doar performanță. Talentul este capacitatea de a transfigura experiența în expresie, de a exprima experiența senzorială, afectivă și pragmatică într-un sistem de semne. Caragiale spunea încă la sfîrșitul veacului trecut că „pe cîtă vreme sufletele omenești în genere sînt iritabile la atingerea naturii, numai unele alese sînt în stare să întoarcă în afară, ca un fenomen deosebit, pentru înțelesul altora, iritarea ce au suferit-o. Toți sîntem iritabili ; expresivi sîntem numai unii" [2]. De aceea, conchide Caragiale „talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iritabilitatea ce o au toți" [3]. Este deosebit de semnificativ că, în definiția pe care o dă talentului, Caragiale subliniază

---

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Ed. Dacia, Cluj, 1977, p. 36.
[2] I. L. Caragiale, *Opere alese*, C.R., 1972, p. 630.
[3] *Ibidem*, p. 633.

momentul critic al creației, de vreme ce „operele" sînt, în primul rînd, expresii ale iritării.

Talentul a devenit posibil abia din clipa în care a apărut prima ființă cuvîntătoare capabilă să comunice o altfel de informație decît aceea care se propaga nemijlocit ca focul în pădure. În lumea celor care nu cuvîntă nu există *expresii*, ci doar *reacții*. Spre deosebire de reacții care sînt spontane, imediate și nearticulate, expresiile sînt intenționale, mediate și articulate. Primadonele cîntă altfel decît privighetorile. În vreme ce informațiile propagate de reacții nu pot fi decît emoționale, expresiile comunică totdeauna o informație dublă : emoțional-intelectuală. Reacția este efectul firesc al unui stimul ; expresia este rezultatul unui efort creator mai mult sau mai puțin îndelungat. Reacția aparține prezentului, expresia vizează absentul. Creatorii își exprimă experiența nu în timp ce o trăiesc, ci amintindu-și de ea sau anticipînd-o. „Amînarea este condiția specifică a psihologiei umane" (M. Ralea), tocmai din pricină că oamenii sînt ființe vorbitoare și deci capabile, prin generalizare și abstractizare, să se distanțeze de prezent, obținînd, prin creație, un supliment din ce în ce mai mare de viitor. Animalele n-au decît prezent ; amintirile și așteptările lor sînt doar limitele prezentului. Trecutul și viitorul sînt invenții umane. Se vorbește mult în ultima vreme despre capacitatea cimpanzeului de a învăța să vorbească. Dar „ceea ce e natural și spontan la om, nu apare spontan la animal și ceea ce poate fi învățat nu este decît un substitut sărăcit al limbajului" [1].

Dealtfel, chiar dacă, după serioase eforturi, experimentatorul reușește să-l învețe un număr de cuvinte, cimpanzeul „se arată mult mai puțin înzestrat în folo-

---

[1] Jacques Mehler, *La perception du langage chez le nourrisson*, în La Recherche, aprilie, 1978, p. 325.

sirea spontană a limbajului învăţat pentru a comunica cu congenerii care au învăţat acelaşi limbaj"[1]. Mulţumindu-se să se adapteze la mediu, animalele nu simt nevoia să comunice o altfel de informaţie decît aceea care se propagă prin reacţiile lor naturale. Numai o fiinţă căreia vorbirea îi îngăduie să ia atitudine faţă de lume simte nevoia să-şi transforme experienţa în expresie. Numai oamenii sînt nevoiţi să *comunice* ceea ce este *comun* în lucruri pentru a organiza întreaga *comunitate* în lupta ei cu natura. Şi deoarece vorbirea este principalul instrument al abstractizării şi generalizării, tot ea este şi principalul instrument al transformării experienţei în expresie. L. S. Vîgotski avea dreptate cînd afirma că „orice comunicare presupune cu necesitate generalizarea şi dezvoltarea semnificaţiei verbale"[2]. Orice expresie presupune vorbirea. În lumea necuvîntătoarelor, informaţia, exclusiv emoţională, se propagă de la o fiinţă la alta prin stimul şi reacţie ; în societatea oamenilor, informaţia emoţional-intelectuală este comunicată prin transformarea experienţei în expresii în primul rînd verbale.

De aceea, talent nu pot avea decît oamenii. „Nici un animal nu s-a arătat pînă acum capabil nici să creeze un limbaj dublu articulat ca acela al omului, nici să înveţe, în ciuda unor mari eforturi pedagogice de antrenament, un limbaj uman"[3]. Talent nu poate să aibă decît o fiinţă capabilă să înlocuiască o unitate de vorbire dintr-un anumit context cu o altă unitate de vorbire neîntîlnită niciodată în acest context. Are talent numai cine poate traduce o nouă experienţă într-o expresie nouă. Orice lucrare realizează o idee care a fost

---

[1] *Ibid.*

[2] L. S. Vîgotski, *Opere psihologice alese*, vol. II, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 10.

[3] Bertil Malmberg, *Que signifie la soi-disant créativité linguistique de l'homme*, I.R.A.L., 2, 1974, p. 147.

construită mai întîi lingvistic. Că vorbirea este condiția oricărui fel de expresie o dovedesc atît începuturile istorice ale culturii, cît şi începuturile culturii individuale. Desenele rupestre erau mai mult proto-scriere decît proto-artă. În culturile native, reprezentările vizuale sînt şi astăzi mai mult iconografia unei vorbiri magice decît arta plastică. Pictograma este mai puţin *descriere* a unor împrejurări individuale şi mai mult *transcriere* a unei vorbiri despre ceea ce este general în ele. „Dacă există un punct asupra căruia avem astăzi toată certitudinea este că grafismul începe nu prin reprezentarea naivă a realului, ci prin abstract“ [1]. După ce insistă asupra faptului că „cele mai vechi figuri cunoscute nu reprezintă vînători, animale sau emoţionante scene de familie, ci sînt ţăruşuri grafice fără legătură descriptivă, suporturi ale unui context oral iremediabil pierdut“ [2], Leroi-Gourhan conchide că nu concretul, ci „abstractul se află, într-adevăr, la izvorul expresiei grafice“ [3].

Aşa cum pentru primii oameni desenul era mai mult expresie grafică a unei metafore revelatorii, generalizante, decît a unei metafore estetice, individualizante, tot aşa, pentru copii, reprezentările vizuale transcriu cuvinte în curs de generalizare şi nu cuvinte particularizante. Desenînd omul printr-un cerc, două puncte şi cinci linii, copilul nu face artă, ci transcrie semnificaţia cuvîntului „om“. El nu desenează un anumit om, ci vrea să reprezinte „omul“, în general. Aşa se explică, poate, de ce „talentul la desen“ al majorităţii copiilor se epuizează curînd după ce învaţă să scrie. Copiii pornesc în desenul lor de la anumite lucruri doar pentru a exprima grafic vorbirea lor despre acele lucruri.

---

[1] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 263.

[2] *Ibid.*, p. 266.

[3] *Ibid.*, p. 269.

În ambele cazuri, reprezentarea grafică este un semnificant secund al vorbirii. Atît în istoria socială, cît și în evoluția individuală, expresiile neverbale transcriu, la început, în mult mai mare măsură, conotația figurală a unei denotații în curs de generalizare decît conotația emoțională a semnificațiilor verbale. Poate că de aceea pictura „primitivă" este mai „abstractă" decît cea clasică. Desenele primitive și infantile evoluează înspre alfabet, nu către artă, care transcrie conotația emoțională a discursului poetic. Nici o expresie artistică nu comunică nemijlocit o stare sufletească, ci doar conotația discursului creator al artistului. Deosebirea dintre emoție și conotație este determinată de distincția dintre lucruri și simboluri. Lucrurile aparțin naturii și stîrnesc emoții *imediate*, simbolurile sînt creații ale culturii și provoacă emoții *mijlocite* de conotațiile vorbirii prin care artistul și-a transformat experiența în expresie. În vreme ce emoția este spontană, individuală și efemeră, conotația este elaborată, socială și durabilă. Emoția se propagă, conotația se comunică ; prima este reacție, cealaltă este expresia unei atitudini ; prima este trăire, cealaltă îngăduie contemplarea. Evident, numai cea de a doua presupune talent, deoarece numai ea implică un act de creație.

Ceea ce se vede și se aude într-o operă de artă nu trebuie neapărat să „semene" cu realitatea, ci să „semnifice" ceva cu privire la realitate. De îndată ce este încadrat într-o operă, orice lucru este transferat din realitate în ficțiune și devine, astfel, semnificantul unei semnificații. Pictorul pictează nu atît ceea ce *vede*, cît ceea ce *știe*. Vorbind despre Picasso, Gertrude Stein spunea că „nu desena lucrurile văzute, ci pe cele exprimate. Acesta era limbajul lui și el era vorbăreț din fire". De aici și deosebirea calitativă dintre recepția culturală a unei opere al cărui semnificant exprimă o

anumită semnificație și recepție naturală a unui lucru, a cărei fenomenalitate manifestă o esență încă necunoscută. Ultima este senzorială, cealaltă este și intelectuală, deoarece fenomenul este *manifestarea* unei esențe care abia trebuie găsită, în vreme ce semnificantul, împărtășindu-se din generalitatea semnificației pe care o exprimă, invită la contemplare, fenomenele naturii, ascunzîndu-și esența, declanșează căutarea. Prin cunoaștere, un *lucru* devine *obiect* și nu mai aparține doar naturii, ci și culturii, deoarece materializează nu numai o esență, ci și ideea care o reflectă. Însă *descoperirea* esențelor nu este posibilă înainte de inventarea limbajului, principalul instrument al construirii ideilor.

Fără limbaj nu poate fi creată nici o operă: nici științifică, nici artistică. Însăși înțelegerea lumii începe odată cu făurirea limbajului. „Incomprehensiunea este sau uitarea sau ignorarea limbajului" [1]. Expresiile artelor neverbale sînt create în prelungirea vorbirii. Muzica prelucrează suprasegmentalele *sonore* — tonul, intonația, ritmul, accentul, debitul — iar plastica dezvoltă parasuprasegmentalele *vizuale*: mimica și gestica. Evident, altele sînt aptitudinile ereditare și educate care participă la transformarea unei experiențe într-o rapsodie sau într-o frescă. Creația muzicală este mai legată de auditivitate, cea plastică, de vizualitate. Și într-un caz și în celălalt, arta exprimă conotațiile unui discurs de cele mai multe ori *nerostit*. A nu rosti nu înseamnă însă a nu vorbi, ci a nu pronunța. Vorbirea se opune tăcerii, nu liniștii. Cine gîndește fără să rostească nu tace, ci vorbește fără să comunice cu ceilalți. „Procesele corticale care corespund înțelegerii, amintirii, gîndirii și credinței sînt legate biochimic și electric de acelea pe care le numim

---

[1] Iuri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 30.

vorbire"[1]. Neurofiziologia contemporană a ajuns la concluzia că „atunci cînd nu există explicații verbalizate, procesul înțelegerii nu se produce"[2], că „aceste procese : a înțelege, a-și aminti, a crede și a gîndi se produc în cortex și se structurează prin limbaj"[3].

Numai că vorbirea nerostită, care participă la elaborarea expresiilor neverbale nu este identică cu vorbirea rostită, pe care o poate păstra aproximativ scrierea : „Întocmai așa cum limbajul interior nu este limbaj minus sunet — scria Vîgotski în 1930 — limbajul extern nu este limbaj interior plus sunet. Trecerea de la limbajul interior la limbajul extern este o transformare dinamică complexă : transformarea limbajului predicativ și idiomatic în limbaj sintactic desfășurat și inteligibil"[4]. Deși vorbirea interioară nu este decît folosirea *personală* a limbii pe care o vorbește întreaga *comunitate* lingvistică din care face parte vorbitorul, totuși ea are anumite trăsături proprii. Vîgotski subliniază, în primul rînd caracterul ei predicativ. „Caracterul predicativ — scrie el — este forma fundamentală, unică a limbajului interior, care, din punct de vedere psihologic, se compune numai din predicate..."[5]. Fiind precumpănitor predicativă, vorbirea, interioară, nerostită este, totodată, steno-fonică, polisemică și euristică. *Predicativă*, deoarece subiectul este deja cunoscut, *steno-fonică*, deoarece informația se concentrează în primele sunete, *polisemică*, deoarece noile idei sînt construire cu ajutorul unor cuvinte vechi, *euristică*, deoarece este în plină căutare. Prin vorbirea lăuntrică ajunge să se transforme o experi-

---

[1] Carlos Ramirez de la Lastra și Miguel Garcia Vives, în La linguistique, 1977, no 2, p. 44.

[2] *Ibid.*, p. 46.

[3] *Ibid.*, p. 50.

[4] L. S. Vîgotski, *op. cit.*, p. 300.

[5] *Ibid.*, p. 290.

ență originală într-o expresie inedită. O nouă experiență poate să existe fără o expresie nouă, dar o nouă expresie nu poate să existe fără o experiență nouă. O expresie neobișnuită care nu exprimă o nouă experiență nu poate fi cu adevărat nouă, ci doar ciudată, bizară, stranie. Valoarea unei opere rezidă nu în noutatea experienței și nici în ineditul expresiei, ci în *originalitatea procesului* de transformare a uneia în cealaltă. De natura acestui proces depinde și natura talentului, căci o stare sufletească altfel se transformă într-o simfonie decît într-o statuie. Cînd cineva este și compozitor și poet înseamnă că are două talente, deoarece este vorba de două acte de creație deosebite. Încrederea lui Camil Petrescu în superioritatea „noocrației" se transformă într-un fel în „Știința substanței" și în cu totul alt fel în tragedia lui „Danton". Cît de avid este un text artistic de a recupera informația emoțională, pierdută prin transcriere alfabetică în favoarea informației intelectuale, apare cel mai limpede în cazul spectacolului teatral și cinematografic. Spre deosebire de piesă și scenariu, spectacolul încearcă să restituie cît mai mult din conotațiile vorbirii creatoare prin rostire, mimică, gesturi, decor, costume, sunete, muzică, lumini, culori etc. „Astfel — scrie Iuri Lotman — arta poate fi descrisă ca un limbaj secundar și opera de artă ca un text în acest limbaj"[1]. Întregul miracol al talentului constă, așadar, în capacitatea omului de a-și transforma experiența în expresii verbale și neverbale. De la minimum de talent al omului obișnuit la maximum de talent al geniului, orice om are mai mult sau mai puțin talent. Este adevărat că, în mod obișnuit, sînt considerați talentați numai cei ce depășesc media. Pentru ca talentul să poată transforma o nouă experi-

[1] I. Lotman, *op. cit.*, p. 37

ență într-o expresie originală, trebuie să învingă nu numai dificultăți interne, dar și rezistențe externe: în primul rînd, conservatorismul expresiilor stabilizate și, în al doilea rînd, conformismul față de cerințele comanditarilor. Rezistența cea mai mare pe care o întîlnește talentul este a crustei de platitudini care se formează, la un moment dat, la suprafața oricărei culturi. În asemenea împrejurări, culturile mai înaintate trec prin crize „romantice", cînd marile talente devin „iconoclaste", devastînd vechile expresii uscate și făcînd loc făuririi unor expresii noi. Însă pînă la elaborarea noilor expresii, se hipertrofiază elementul vitregit: experiența, realitatea, viața, emoția, faptul, evenimentul. Însă o operă, fie artistică, fie științifică, nu este însăși viața, ci expresia unei anumite atitudini umane față de ea: preponderent rațională, în cazul științei, precumpănitor afectivă, în cazul artei. Încercările contemporane de a desființa hotarele dintre artă și viață nu transformă nici viața în artă și nici arta în viață, ci le diminuează pe amîndouă, dizolvînd arta în viață și lipsind viața de înrîurirea artei. Dealtfel, arta rezistă prin însăși esența ei tentativelor de a o dizolva în viață. „Chiar cînd „literatura faptului" sau actualitățile lui Dziga Vertov sau „cinema-vérité tind să înlocuiască arta cu bucăți de real, creează inevitabil modele cu caracter universal, mitologizează realitatea, de n-ar fi decît prin faptul însuși al alegerii sau al neincluderii anumitor aspecte ale obiectului în cîmpul camerei"[1]. De fapt, antiarta nu este potrivnică artei, ci academismului, iar arta abstractă nu disprețuiește realitatea, ci banalitatea. Cred că este justă remarca lui V. Stoichiță potrivit căreia „arta abstractă nu s-a născut din pricina pierderii referentului existențial, ci a pierderii ca-

[1] I. Lotman, *op. cit.*, p. 303.

pacității de a da o unitate imaginii ; ea nu s-a născut ca anti-realism, ci ca voință de a re-forma limbajul artistic"[1]. Cultura se diferențiază de natură din clipa în care transformă realul în fictiv și unitatea contradictorie dintre fenomen și esență în unitatea contradictorie dintre semnificant și semnificație, începînd astfel să schimbe lumea.

Din păcate, talentele se lovesc și de tendința birocraților de a impune experienței tuturor, expresia unor interese depășite. Numai că omenirea înaintează prin tensiunea creatoare dintre individualitatea experienței și socialitatea expresiei ; în această tensiune, expresia este menită mai puțin să comunice fiecăruia ceea ce știe toată lumea și mai mult să comunice tuturor ceea ce a înțeles fiecare.

6. ARTA CA EXPRESIE A CONOTAȚIEI

Semn, semnificant, semnificație, semioză, denotație, conotație nu sînt numai niște termeni „la modă", ci concepte fundamentale ale unei teorii capabile să scoată la iveală structuri de adîncime ale culturii pe care terminologia tradițională nu este în stare să le dezvăluie. Folosirea metodologiei lingvistice în cercetarea formelor nelingvistice de expresie nu constă în îmbrăcarea în haine noi a unor idei vechi, ci într-un nou mod de analiză a culturii. Structuralismul, ca filozofie, a trecut, dar semiotica, ca teorie generală a culturii, se dezvoltă. De vreme ce vorbirea este principalul instrument de comunicare și cunoaștere, prin-

---

[1] V. Stoichiță, *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait*, Rev. roum. hist. art., 1976, p. 42.

cipalul sistem de semne al culturii, era firesc ca „semnul lingvistic" să devină modelul explicativ al tuturor celorlalte sisteme de semne ale culturii. Fără vorbire nu este posibilă trecerea de la natură la cultură. Numai omul poate fi făuritor de cultură, deoarece, *vorbind*, este singura ființă capabilă să-și transforme experiențele în idei.

Ca și semnul lingvistic, orice semn este unitatea contradictorie dintre un semnificant perceptibil — *corpul operei* — și o semnificație inteligibilă — *sensul ei*. Însă semnificația este, în primul rînd, produsul semnificantului verbal, care cristalizează în ea, atît atitudinea senzorial-afectivă a vorbitorului față de lume — *sub forma conotației* —, cît și cunoștințele lui despre această lume. — *sub forma denotației*. *„Stilistica este o sintaxă afectivă, sintaxa o stilistică intelectuală"* [1], subliniază Iorgu Iordan. Conotația unei semnificații se deosebește calitativ de reacțiile senzorial-afective din care provine prin intervenția vorbirii. În vreme ce percepțiile și erupțiile sînt *spontane*, reacții la un stimul prezent, și *efemere*, nestabilizate de generalitatea unei noțiuni, conotațiile sînt *intenționale*, produse de articularea unui semnificant și *stabile*, statornicite de constanța denotației. *Semioza* este procesul prin care semnificantul verbal, ținînd realitatea la distanță, transformă trăirea senzorial-afectivă în denotația și conotația unei semnificații. Fiind înainte de toate o trecere a experienței în expresie, orice creație este o semioză.

Arta este și ea o „articulare" de semne, dar, spre deosebire de semnificantul verbal, care este *primordial*, semnificantul artistic nu poate fi decît *secund*, în sensul intuit de Ion Barbu cînd vorbea despre poe-

---

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Editura științifică, 1975, p. 20.

zie ca despre un „joc secund". Secund, adică derivat din vorbirea obişnuită şi nicidecum secundar, adică mai puţin important. De altfel, primordialitatea vorbirii faţă de mijloacele neverbale de comunicare trebuie înţeleasă nu ca o *anterioritate temporală*, ci doar ca o *condiţie funcţională*. Vorbirea şi arta au apărut în acelaşi timp, chiar dacă la început plastica a fost mai degrabă o protoscriere, iar muzica mai mult o melopee. Semnificantul artistic a fost, de la început, destinat să exprime conotaţia semnificaţiei verbale, ameninţată de energia abstractizantă şi generalizantă a vorbirii. În vreme ce semnificantul verbal tinde să-şi concentreze întreaga semnificaţie într-o denotaţie mereu mai generală, recurgînd, în cele din urmă, la semnificantul secund al scrierii matematice, semnificantul secund al artei este menit să redea conotaţia primejduită, fără să scadă generalitatea atinsă de denotaţie. Conotaţia este cu atît mai valoroasă cu cît este mai generală denotaţia de care este legată. De aici superioritatea dramei lui Lucian Blaga „Meşterul Manole" faţă de legenda populară din care s-a inspirat.

Lăsînd în sarcina vorbirii dezvoltarea denotaţiei, oamenii au simţit dintotdeauna nevoia să conserve şi conotaţia, fie printr-un semnificant secund vizual, fie printr-unul sonor, fie prin combinarea lor. Aşa s-au dezvoltat, mai întîi, plastica, muzica şi dansul, apoi teatrul şi, mai recent, cinematograful. Denotaţia unui desen aparţine semnificaţiei verbale sub controlul căreia a fost făcut; desenului îi revine sarcina să *ridice în picioare* reprezentările şi emoţiile culcate în conotaţie.

Opera de artă „transcrie" nu numai atitudinea emoţională a artistului faţă de lumea sa, dar şi reprezentările în care s-au transfigurat percepţiile lucrurilor care l-au emoţionat. Mişcarea semnificantului verbal

este abstractizantă și generalizantă ; mișcarea semnificantului artistic este concretizantă și particularizantă. Văzul este simțul spațiului și al stabilității, iar auzul este simțul timpului și al devenirii. Prin semnificantul secund al diverselor arte, conotația unidimensionalizată, a semnificațiilor verbale redobîndește dimensiunile pierdute : *bidimensionalitatea*, prin pictură, *tridimensionalitatea*, prin sculptură, *cvadridimensionalitatea* prin dans și teatru. Fiind totdeauna generală, denotația nu poate fi nici pictată, nici sculptată, nici scenarizată, ci numai transcrisă alfabetic, printr-un semnificant secund nemotivat, arbitrar, convențional. Singurul semnificant secund pur denotativ este scrierea artificială a metalimbajului științific a cărui conotație este vecină cu zero deoarece nu mai exprimă decît operații intelectuale. Percepțiile și emoțiile trăite independent de vorbire se transformă prin vorbire în conotație, iar prin artă își recîștigă o existență relativ independentă, rămînînd, în ultimă instanță, sub controlul denotației. Există o deosebire fundamentală între reacția senzorial-afectivă stîrnită de un eveniment real și plăcerea estetică provocată de un semnificant artistic, tocmai pentru că realul este anterior vorbirii și cere omului să se adapteze sau să transforme, iar arta este expresia secundă a vorbirii și cere omului s-o contemple și s-o savureze. Vorbirea îngăduie artistului libertatea de a concentra în opera sa, prin selecție și compoziție, prin exagerări și restructurări, ceea ce în realitate se află într-o stare difuză, inaccesibilă experienței comune. Arta nu este realitate, ci expresia unei atitudini gîndite față de realitate. Arta nu este posibilă decît în absența necesităților vitale. Realul este prezent, individual și sensibil în vreme ce arta este re-prezentarea unui absent regretat sau sperat,

individualizarea unei idei generale, sensibilizarea unui înțeles. Deci arta nu poate exista fără vorbire de vreme ce vorbirea este principalul mijloc de făurire și de comunicare a înțelesurilor sensibilizate în operele de artă. Depinde de vorbire atît elaborarea, cît și receptarea operei de artă, chiar dacă vorbirea creatorului și a privitorului este nerostită, eliptică și vagă. Între bombardarea orașului spaniol Guernica și celebrul tablou al lui Picasso a existat neapărat în mintea pictorului conotația și denotația expresiei „ororile războiului". Desigur — observă Robert Castel — vorbele simbolice determină imagini și imaginile nu încep să semnifice decît dacă sînt reluate într-un discurs"[1]. Opinia că vorbirea și gîndirea „răcesc" emoția estetică este naivă. Părerea că o operă artistică trebuie să placă nemijlocit, fără școlire pregătitoare și mai ales fără a trece prin sitele intelectului, e invenția unei estetice copilărești"[2], scria Lucian Blaga. Dimpotrivă, comprehensiunea amplifică, adîncește și consolidează plăcerea estetică, nu o scade. O operă de artă nu este niciodată expresia unei emoții, ci a unei *idei* emoționante. Arta nu este semnalul unei emoții, ci semnificantul unei conotații. Ca o imagine să poată produce o adevărată plăcere estetică trebuie neapărat să fie „grăitoare". Nimeni nu resimte aceeași plăcere în fața unor anemone reale și în fața unor anemone pictate de Ion Gheorghiu. Semnificantul artistic nu este memoria unui lucru absent, ci expresia unui sens uman. Arta nu e chemată să păstreze amintirea lucrurilor

---

[1] Robert Castel, *Symbolisme visuel et symbolisme verbal*, în *Le langage*, 1966, p. 287.

[2] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, Cultura națională, 1924, p. 4.

dispărute, ci atitudinea numită și gîndită a oamenilor față de ele.

De aceea, poezia, cu muzicalitatea și bogăția ei conotativă se află la originea tuturor artelor. Poezia este vorbire „in statu nascendi". La începuturile istoriei, vorbirea era cîntată și cîntecul era vorbit. „Poate că cuvintele primordiale, care sînt inima unei limbi, beneficiază de un alt tip de motivare ; poate că ele sînt într-adevăr simboluri care impresoară spontan imaginea a ceea ce numesc ; poate că muzica unui cuvînt devine pictură, muzică cu program" [1]. Numai că poezia și muzica nu pot să exprime decît zona emoțională a conotației. Fiind arte ale auzului și timpului, poezia și muzica n-au nici o putere asupra ariei reprezentative a conotației. Numai artele văzului și spațiului o pot exprima. De aici decurge și deosebirea dintre modul de individualizare în operele plastice și felul în care individualizează poezia și muzica. Spațiul este considerabil mai individualizant decît timpul. Lucrurile se află, în primul rînd, în spațiu ; timpul este mai mult o dimensiune a ideilor. Oamenii s-au familiarizat cu timpul pe măsură ce au izbutit să-l transforme în spațiu. Calendarele și ceasornicele sînt timp spațializat. În artele spațiului individualizarea este mult mai pregnantă decît în cele ale timpului. „O poezie, o bucată muzicală n-au individualitatea unui tablou sau sculpturi. Poezia și muzica pot fi reproduse fără a pierde individualitatea lor ; ele rămîn *această* poezie, *această* muzică, ceea ce nu e cazul cu reproducerea artei plastice" [2].

---

[1] Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 28.

[2] Mircea Florian, *Metafizică și artă*, Casa Școalelor, 1945, p. 198.

Într-adevăr, în vreme ce copia unui tablou este totdeauna inferioară originalului, recitarea unei poezii o actualizează. Utilizînd valorile stilistice ale foneticii și semanticii limbii pe care o vorbește, poetul nu poate să exprime decît zona emoțională a conotației ; cea reprezentativă nu o poate decît sugera. În vreme ce semnificantul vorbirii curente tinde spre o totală transparență, semnificantul poetic încearcă să fie cît mai emoționant ; primul este subordonat denotației, celălalt, servește conotației. Este ceea ce deosebește propoziția „Plouă" de versul „Aud materia plîngînd".

O cercetătoare remarca, nu demult, că „sunetul este mai afectiv decît imaginea"[1]. Poate pentru că semnificantul vizual, fiind capabil să redea spațialitatea reprezentărilor cristalizate în conotație, comunică o emoție mai puțin ascuțită decît semnificantul auditiv, care nu poate exprima *decît* elementul afectiv al conotației. Văzutul delimitează emoția. Idolii au inspirat totdeauna o teamă mai suportabilă decît Nevăzutul. Oamenii i-au inventat tocmai pentru a se familiariza cu sursa poruncilor. Cîntecele de slavă sînt mult mai fervente decît închinăciunile. Muzica a fost totdeauna mult mai emoționantă decît pictura și sculptura. Îți vine mai ușor să plîngi ascultînd un cîntec de jale decît privind un tablou trist. Dealtfel muzica, spre deosebire de plastică, se află la dispoziția tuturor. Ca să cînți îți ajunge propria voce ; ca să pictezi îți trebuie și „cu ce" și „pe ce" și „unde".

Forța emoțională a sunetului apare și mai limpede în reprezentația teatrală în care rostirea, strigătele, zgomotele și muzica adaugă spectacolului acuitatea afectivă care lipsește picturii și sculpturii. Trecerea de la filmul mut la cel sonor evidențiază și mai mult

---

[1] Anne-Marie Thibault-Laulan, în *Image et communication,* Ed. Univ. Paris, 1972, p. 43.

valoarea emoţională a sunetului. Muzica înlesneşte spectatorului să se desprindă de lumea lui reală şi să pătrundă în lumea de vis a filmului, în care dorinţele sale cele mai intime sînt satisfăcute: binele învinge răul, săracul devine bogat, nefericitul cucereşte fericirea. Încă filmul mut a simţit nevoia unui acompaniament la pian, care să-l despartă pe spectator de zgomotele reale din jur pentru a-i concentra emoţia asupra imaginilor de pe ecran. Prelucrînd virtuţile fonetice ale vorbirii — *tonul*, *accentul*, *ritmul* — şi trecîndu-le mai tîrziu pe seama instrumentelor, muzica a devenit singura artă capabilă să exprime *continuitatea* trăirilor fragmentate de *discontinuitatea* discursului.

Aşadar, artele vizuale şi auditive sînt forme neverbale de expresie ivite din nevoia de a explicita conotaţiile semnificaţiilor verbale. Ele se diferenţiază de vorbire, se deosebesc între ele, dar toate sînt expresiile ei secunde. Referindu-se la primordialitatea vorbirii în creaţia cinematografică, Pier Paolo Pasolini observa că „în timp ce intervenţia scriitorului este o invenţie estetică, aceea a autorului de cinema este mai întîi lingvistică şi apoi estetică“ [1], iar Nicolas Ruwet, vorbind despre raportul dintre vorbire şi muzică scrie că „întreaga istorie a polifoniei occidentale este de neînţeles dacă nu se ţine seama de rolul structurant, de rolul de model sau de sprijin pe care l-au jucat formele lingvistice, mai ales la nivelul sintaxei“ [2]. Omul este singura fiinţă creatoare de artă, deoarece este singura fiinţă al cărei principal mijloc de comunicare este vorbirea.

---

[1] Pier Paolo Pasolini, *L'experience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p .138.

[2] Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 54.

7. CONTRASTE SEMIOTICE ÎNTRE TEATRU ȘI FILM

Cît de intimă este legătura dintre limbaj și formele nelingvistice de expresie apare cu o deosebită pregnanță din analiza contrastivă a teatrului și filmului, arte care folosesc printre mijloacele lor de comunicare și vorbirea. De creație artistică nu sînt capabile decît ființele cuvîntătoare, deoarece arta nu poate fi decît secundă față de primordialitatea vorbirii. Vorbirea este singurul mijloc de comunicare în stare să producă, prin energia abstractizantă a semnificantului ei, semnificații cu denotații din ce în ce mai generale și cu conotații mereu mai ample. Înțelesul nu se află niciodată „în" imaginea artistică, ci doar în vorbirea, rostită sau nu, a artistului și a spectatorului. Denotație nu pot să aibă decît expresiile verbale; toate celelalte sînt create pentru a scoate la iveală conotațiile condensate în cuvinte. În actul creației, semnificantul prim produce semnificația care conduce articularea semnificantului secund capabil să expună conotația enunțată; în actul de recepție, semnificantul secund trimite la semnificantul prim care re-produce semnificația înțelegătoare.

Reprezentația teatrală și spectacolul cinematografic sînt două modalități estetice *diferite* de „arătare" a conotației vorbite, gîndite și transcrise în textul dramatic și în scenariul de film. Atît textul dramatic, cît mai ales scenariul cinematografic sînt scrieri avide de imagini în mișcare. Însă imaginile care trec prin mintea celor care citesc o piesă de teatru sau un scenariu de film sînt vagi și nu au încă un stil definit. Este necesară arta unui regizor pentru *a actualiza* într-un anumit stil ceea ce există doar *virtual* în conotațiile literale. „Intonația și în general toate calitățile senzoriale ale unui semn iconic nu interferează

ele cu semnificația literală ?" [1], se întreba nu demult o cercetătoare din Franța. Evident, de vreme ce orice „semn iconic" este de fapt un semnificant secund menit să exprime conotația unei semnificații verbale. Sînt semioticieni care susțin că și imaginile au denotații. Copacul dintr-o imagine filmică ar avea ca referent copacul real care a fost filmat. Însă copacul din realitate nu ajunge în film decît după ce a trecut prin vorbire, abia după ce vorbirea a transformat perceperea lui în conotația și denotația unei expresii verbale. În film, imaginea unui copac sensibilizează un înțeles constituit în și prin vorbire. Copacul din realitate este referentul unei semnificații verbale identificatoare, nu al fotogramei. Christian Metz este de părere că „în vreme ce imaginile filmului au ca referenți obiecte, efectele optice au ca referenți înseși imaginile sau cel puțin pe acelea cu care vin în atingere în înlănțuire" [2], deși, în altă parte, se apropie mai mult de adevăr, cînd spune că „sensul literal al imaginilor face oficiu de instanță denotată, arta filmului, de instanță conotată" [3]. Imaginile nu pot să vizualizeze și să sonorizeze decît conotațiile unor denotații imposibile în afara semnificațiilor verbale.

Teatrul și filmul nu au însă aceeași semioză. Deosebirea dintre semnificantul teatral și cel filmic determină și diferența dintre aceste două modalități estetice de a redresa conotațiile așternute în cuvinte. Reprezentația teatrală, datorită prezenței simultane a actorilor și spectatorilor, este, în esență, o *contemporaneizare*, în vreme ce spectacolul cinematografic, din pricina absenței alternative a spectatorilor și a

---

[1] Anne-Marie Thibault-Laulan, în *Image et communication*, Éditions Universitaires, Paris, 1972, p. 25.

[2] Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, t. II, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 173.

[3] *Ibid.*, p. 17.

actorilor, este, mai ales, o *evocare*. În timp ce semnificantul teatral este tridimensional și eterogen, cel filmic este bidimensional și omogen. Spre deosebire de film, în care toate elementele sînt *fotografice* și literatură, în care toate elemente sînt *fonografice*, teatrul este alcătuit în același timp atît din actori în carne și oase, cu glasul, mimica și gesturile lor, cît și din decoruri cu pereți de pînză și false dulapuri. „Actorul de teatru nu se află în același spațiu cu decorul, el e în același spațiu cu spectatorul... La cinema... actorul nu se află în același spațiu cu spectatorul, ci în același spațiu cu decorul..." [1]. Teatrul e o aducere a absentului în prezent; filmul e o aducere a prezentului în absent. „Timpul specific actului dramatic e actualitatea" [2]. Teatrul exprimă, îndeobște, iritarea, indignarea, repulsia față de tarele prezentului; filmul, dimpotrivă, este expresia nostalgiei, a regretării trecutului și a speranțelor în viitor, a jinduirii absentului. Dominat de prezență, teatrul este o artă eminamente critică; dominat de absență, filmul este, înainte de toate, o artă a adeziunii. André Bazin susținea că teatrul „presupune o conștiință individuală activă, în timp ce filmul nu cere decît o adeziune pasivă" [3]. În fața prezentului, arta nu poate fi decît critică. Nu împăcarea cu prezentul, ci nemulțumirea față de el a dus omenirea de la adorarea totemului la respectarea celuilalt. Apologia este compatibilă numai cu absentul, iar apologia absentului este, indirect, tot o critică a prezentului. De aceea, reprezentînd absentul, teatrul stimulează gîndirea critică a spectatorului în timp ce filmul, deschizînd pre-

---

[1] *Ibid.*, p. 67.

[2] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 9.

[3] André Bazin, *Ce este cinematograful?*, Ed. Meridiane, 1968, p. 11.

zentului calea spre absent, satisface simțirea spectatorului. „Cinematograful liniștește spectatorul, teatrul îl excită“ [1], scrie A. Bazin. Că la teatru spectatorul se opune eroilor, în vreme ce la cinema se identifică cu ei, o dovedește și dezamăgirea care urmează, adesea, după terminarea filmului. De la teatru se pleacă discutînd, de la cinema, visînd. Semnificantul teatral, alcătuit din rostirea replicilor, mimică, gesturi, costume, decoruri, lumini, sunete, este destul de *real* ca să permită o punere în scenă mai *simbolică*, însă semnificantul filmic este prea *iluzoriu* — mișcarea unor imagini pe un ecran — ca să îngăduie un grad prea mare de abstractizare. Teatrul poate fi mai abstract; filmul suportă mai greu abstracțiunile. Spre deosebire de teatru, filmului îi este mult mai dificil să „arate“ conotațiile unor denotații prea abstracte. Fiind singurele arte audio-vizuale care pot folosi și vorbirea printre mijloacele lor de expresie, teatrul și filmul pot exprima și denotația. În teatru, datorită importanței pe care o are textul, denotația poate căpăta o pondere îndeajuns de mare: sacrificiul creatorului în actul de creație (Meșterul Manole), gregarismul (Rinocerii), tensiunea dramatică a trecerii experienței în expresie (Șase personaje în căutarea unui autor). În film însă, din pricină că vorbirea joacă un rol mult mai mic, denotația nu poate depăși primele trepte de generalitate. Filmul se îndepărtează de esența lui dacă vrea să fie psihanalitic, ca literatura, critic, ca teatrul sau plastic, ca pictura. Există și filme „de artă“, dar „«filmul de artă» din 1900, opereta filmată dintre cele două războaie, literaturizarea prin exces de dialog, practicată de o parte din cineaștii «noului val» al cinematografiei franceze, au fost și sînt prea

[1] *Ibid.*, p. 110.

puţin film"[1]. Arta filmului este altceva decît „filmul de artă". Cineaştii care au încercat să exprime idei filozofice au realizat mai mult filme deosebit de interesante decît capodopere cinematografice. Deşi sînt singurele arte spaţio-temporale capabile să exprime şi denotaţia, teatrul şi filmul nu pot participa în aceeaşi măsură la dezbaterile ideologice ale vremii noastre. Prin dezvoltarea dialogului şi reducerea decorului la simbol, teatrul este mai apt să fie teoretic decît filmul, silit să arate lumea dorinţelor şi a spaimelor noastre ca pe o realitate de netăgăduit. În timp ce fără dialog teatrul se reduce la pantomimă, filmul rămîne totuşi film. „Teatrul fără oameni nu există, însă drama cinematografică poate să se dispenseze de actori"[2]. Există filme despre farmecul florilor, despre viaţa diverselor animale, despre zbuciumul oraşelor. Teatrul concentrează atenţia spectatorilor în jurul conflictului dintre oameni, filmul îi plimbă în lumea largă. Scena de teatru este *centripetă;* ecranul de cinema e *centrifug*. În opoziţie cu teatrul, filmul îl cheamă pe spectator să suie, să coboare, să privească de sus sau de jos, de departe sau de aproape, să alerge în toate direcţiile. Filmul şi-a cîştigat definitiv autonomia artistică odată cu mobilizarea camerei de luat vederi. Ca artă, filmul nu este o înlănţuire întîmplătoare de fotograme ci o operă unitară, alcătuită, prin selecţie şi compoziţie, pentru a exprima atitudinea emoţională a unui artist. O operă de artă este mai presus de toate un monument, nu un document. Nici o artă nu copiază realitatea, ci exprimă atitudinea artistului faţă de ea, dar filmul este în stare să prezinte drept realitate un trecut pe care îl regre-

---

[1] Silvian Iosifescu, *Artă şi arte*, Edit. pentru literatură, 1965, p. 338.
[2] *Ibid.*, p. 113.

tăm, un viitor la care aspirăm, împrejurări pe care le dorim. Spre deosebire de teatru, care ţinteşte să realizeze un echilibru între trăire şi gîndire, prin calităţile poetice ale vorbirii, filmul se adresează în primul rînd simţirii, prin fidelitatea faţă de realitate a imaginilor în mişcare. Importanţa deosebită pe care o dobîndeşte mişcarea în cinematografie rezidă în însuşirea ei de a spori impresia de realitate. Un lucru în mişcare pare mult mai real decît un lucru neclintit. Cantitatea de informaţie pe care o transmite mişcarea lucrurilor este considerabil mai mare decît aceea pe care o comunică lucrurile nemişcate. Cunoaşterea lumii este mult mai alertată în faţa mobilităţii decît a imobilităţii. E mult mai grea adaptarea la mişcare decît la imobilitate. O imagine pierde o bună parte din caracterul ei iluzoriu de îndată ce e pusă în mişcare. „Secretul cinema-ului este şi acesta : a injecta în irealitatea imaginii realitatea mişcării şi a realiza astfel imaginarul pînă la un punct încă niciodată atins" [1]. Slaba realitate a semnificantului filmic — joc de umbre şi lumini — cere neapărat ca ceea ce se vede şi se aude să pară cît mai real. Filmul izbuteşte ca nici o altă artă să unească imaginarul cu realul : statuia nu se mişcă, simfonia nu se vede, dansul n-are glas, iar teatrul are trei pereţi. „Într-adevăr, ceea ce place publicului în fantasticul cinematografic este, evident, realismul lui, vreau să spun contradicţia dintre obiectivitatea de necontestat a imaginii fotografice şi caracterul neverosimil al evenimentului" [2]. Însă mişcarea, prin pregnanţa realităţii ei, nu îngăduie imaginilor să depăşească expresia unor semnificaţii figurabile. Mişcarea conceptelor nu este accesibilă fotogramelor, ci doar fonogramelor, litere-

[1] Chr. Metz, *op. cit.*, t. I, p. 24.
[2] A. Bazin, *op. cit.*, p. 16.

lor alfabetice. „Filmul" unui raționament nu poate fi decît fraza scrisă alfabetic. Cu cît denotația este mai generală, cu atît conotația este mai transfigurată și iconografia ei mai infidelă față de realitate. Istoria reprezentării vizuale se desfășoară între pictografie, care încă nu e artă, și alfabet, care încetează să mai fie artă, între transcripția unor conotații care întovărășesc primele abstracții și transcripția unor conotații care acompaniază concepte de extremă generalitate, între picturile rupestre și formulele algebrice.

Prin natura semnificantului lor, nu toate artele pot să atingă același grad de denotație ; depinde de autonomia semnificantului față de realitate : literatura mai mult decît plastica, plastica mai mult decît muzica, teatrul mai mult decît filmul. Nici chiar „8½" al lui Fellini nu poate ajunge la denotația dramei lui Pirandello „Astă seară se joacă fără piesă" și cu atît mai puțin la aceea a romanului lui Thomas Mann „Doctor Faustus", deși este vorba în toate trei opere tot de procesul creației. Așa să se explice oare că drumul de la literatură la teatru și apoi la film este parcurs mult mai des decît calea inversă ? Istoria culturii, *condusă de vorbire*, înaintează spre idei mereu mai generale ; artele nu pot decît să recupereze, într-o măsură mai mare sau mai mică, fiecare după posibilitățile ei, o parte din conotația în curs de estompare din semnificația cuvintelor. Valoarea unei opere de artă depinde de gradul de generalitate atins de denotația semnificațiilor verbale care au patronat producerea ei, precum și de puterea semnificantului de a o sugera. Numai vorbirea poate să producă și să exprime denotații ; celelalte forme de expresie nu pot să comunice decît, mai mult sau mai puțin percutant, acompaniamentul lor conotativ. „Oul de șarpe" al lui Ingmar Bergman poate înfățișa spaima stîrnită de începuturile nazismului, dar nu poate explica esența

fascismului ca teatrul lui Bertolt Brecht şi, cu atît mai puţin ca romanele lui Kafka. Cu cît creşte ponderea vorbirii, cu atît sporeşte şi forţa explicativă. Prin film, obiectul se *impune* subiectului, prin teatru, subiectul se *opune* obiectului. Filmul poate fi documentar, teatrul, niciodată. Teatrul este lucid, filmul este fascinant. Filmul poate să dea o atît de puternică impresie de realitate, deoarece prezentul nu-l mai poate atinge şi, eventual, contrazice, ca la teatru. Ca şi realitatea, povestea unui film lasă impresia că se află dincolo de adevăr şi fals şi nu poate fi contestată.

Desigur, cultura contemporană are de-a face mai rar cu un teatru pur sau cu un film pur. Spre deosebire de teatrul antic, în care pînă şi mimica şi gesturile erau reduse la maximum în avantajul vorbirii şi de filmul mut, în care vorbirea era redusă la inserţii în favoarea gesturilor şi mimicii, astăzi există şi film în teatru şi teatru în film. Nu este aici vorba de teatru filmat şi nici de utilizarea filmului în teatru, ci de filme „teatrale" care trezesc conştiinţa critică şi spectacole de teatru care încîntă, alină, consolează. Comedia cinematografică aparţine primei categorii, iar feeria, celei de a doua. André Bazin observa că „formele comice constituie în istoria teatrului filmat o problemă aparte probabil deoarece rîsul permite sălii de cinema să capete conştiinţa de sine şi să se sprijine pe această conştiinţă pentru a regăsi ceva din contradicţia teatrală" [1]. Publicul de cinema este o masă de oameni singuri şi visători, publicul de teatru este o colectivitate de individualităţi gînditoare şi apreciatoare. Visezi singur, dar rîzi împreună cu ceilalţi. Singurătatea este, probabil, faza, mai mult sau mai puţin îndelungată, care desparte masa nediferenţiată a mulţimii de o societate alcătuită din personalităţi.

---

[1] A. Bazin, *op. cit.*, p. 129.

Tocmai într-un asemenea moment al istoriei a apărut filmul. De aici și vremelnica lui dominație în paguba teatrului și a literaturii. Restabilirea echilibrului dintre societate și individualitate, precum și între simțire și gîndire va reechilibra și raporturile dintre diferitele arte.

În orice caz, principalul instrument al înțelegerii rămîne vorbirea. Și dacă prin vorbire se înțelege *semnificantul verbal* și prin limbaj se înțelege *semnul lingvistic*, atunci artele vizuale nu sînt „limbaje", ci *forme nelingvistice* de expresie, prin care omul încearcă să recupereze și să păstreze atitudinile senzorial-afective cristalizate în conotația cuvintelor. Nu cred că au dreptate cei ce susțin că cinematografia este un limbaj, sau mai precis o scriere ideografică. Pier Paolo Pasolini crede chiar că limba cinematografică nu este scrisă nici cu simbolurile evocatoare ale literaturii, nici cu imitațiile mimetice ale teatrului, nici cu copiile picturii și sculpturii, ci cu lucruri și evenimente reale. După părerea lui „unitatea minimală a limbii cinematografice sînt diversele obiecte reale care compun un plan"[1]. Cinematografia ar fi o limbă scrisă în care secvențele ar fi compuse din planuri și planurile din cineme tot așa cum, în vorbire, sintagmele sînt compuse din moneme și monemele din foneme. Ceea ce este sintaxa pentru vorbire ar fi montajul pentru cinematografie. Cinemele sînt în concepția lui Pasolini lucrurile, împrejurările, evenimentele filmate și integrate într-un plan, adică a doua articulație a limbii cinematografice, echivalentă cu articulația fonemică a vorbirii. Pasolini nu ignoră distincția dintre fonemele limbii și cinemele filmului, dar o consideră prea puțin importantă ca să poată antrena

---

[1] Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 171.

după ea delimitarea dintre limbaj și mijloacele nelingvistice de comunicare. Deși observă că „în vreme ce „natura" fonemelor este în noi, nu fapt subiectiv al subiectului vorbitor, adică al corpului său, „natura" cinemelor este dimpotrivă, în realitate, în afara noastră, în lumea socială și fizică"[1], el rămîne, totuși, la părerea „că există o adevărată „limbă" audio-vizuală a cinema-ului și că i se poate descrie și schița o gramatică (desigur, non-normativă !)"[2].

Numai că deosebirea dintre fonemele vorbirii și cinemele filmului nu este doar cantitativă, ci și calitativă. Faptul că numărul de foneme este totdeauna finit și restrîns, avînd o semnificație exclusiv relațională, în vreme ce cinemele sînt nenumărate, reale și cu o semnificație de sine stătătoare, face ca vorbirea să fie principalul instrument de făurire a oricărei idei. Pentru rostirea fonemelor, omul n-are nevoie decît de propriile sale organe, însă pentru imprimarea cinemelor are nevoie și de lucruri, și de oameni, și de cameră, și de peliculă. Prin caracterul lor arbitrar, numai fonemele îngăduie formarea, abstractizarea și generalizarea denotației pînă la universal. Cinemele sînt mult prea motivate ca să permită altceva decît transcripția conotației. Lucrurile, evenimentele, împrejurările, oamenii nu capătă semnificație decît din clipa în care întruchipează, ca semnificanți secunzi, conotația unor cuvinte. „Dacă vreau să denotez un cal care aleargă, dau imaginea fotografică a unui cal care aleargă"[3], crede Pasolini. Însă imaginea din film transcrie conotația care însoțește denotația sintagmei verbale : „Cal care aleargă". Denotația oricărei imagini cinematografice se află în vorbirea care a condus

[1] *Ibid.*, p. 179.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] *Ibid.*, p. 33.

trecerea realității în film. Denotația calului din film nu este calul din realitate, ci noțiunea de cal, formată în și prin cuvîntul „cal". Numai ființele cuvîntătoare pot fi creatoare și spectatoare, deoarece numai ele sînt capabile să știe că un cal, fie că aleargă în realitate, fie că aleargă în film, este „un cal care aleargă". Dealtfel, sub impactul vorbirii, lucrurile devin semnificative chiar înainte de imprimarea lor pe peliculă. Nici măcar un obiect expus într-un galantar nu se reprezintă chiar pe sine însuși, ci înfățișează conotația unui cuvînt care desemnează un gen de mărfuri. Expus într-o vitrină, orice obiect devine un semnificant secund, evident, mult mai „iconal" decît o fotografie și cu atît mai mult decît o ideogramă. Între realitate și film se situează neapărat denotația și conotația unor cuvinte. De aceea, filmul ca semnificant secund, chemat să exprime doar conotația unor semnificații produse totdeauna de vorbire, n-are nevoie de o a doua articulație. „Gramatica" cinematografiei nu poate fi decît cel mult o stilistică. În cinematografie nu există nimic asemănător cu deosebirea dintre limba comună și cea a scriitorilor. „Cînd un om folosește limbajul vorbit pentru a intra în comunicare cu semenii săi, se servește de un limbaj deja constituit... Dimpotrivă, cînd filmez o istorie, am a-mi inventa limbajul" [1]. Nu există o limbă cinematografică ; fiecare cineast este silit să și-o inventeze. Cu toate acestea, Pasolini a rămas convins că „cinema-ul este limba scrisă a acestei realități ca limbaj" [2].

Nici scriere ideografică nu poate fi considerată cinematografia, căci ideograma este un mijloc de încunoș-

---

[1] Jean-François Counillon, *Le cinema, langage du XX-e siècle*, în Langages, 1966, p. 240.
[2] P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 99.

tiințare, nu de emoționare, ca fotograma. Ca reprezentare grafică a unei sintagme identificatoare, *ideograma* este statică, constantă, schematică, abstractizantă, generalizantă, uniformizantă și instituționalizată; *statică*, deoarece nu se referă la dezvoltarea lucrurilor, ci la proprietățile lor relativ stabile, *constantă*, pentru că trebuie să informeze despre însușirile prin care lucrurile rămîn de același fel, *schematică*, deoarece vizualizează reprezentarea simplificatoare din conotația cuvintelor, *abstractizantă*, fiindcă reține numai trăsăturile iterative, *generalizantă*, pentru că țintește toate lucrurile de același gen, *uniformizantă*, fiindcă toți cititorii trebuie să înțeleagă același lucru, *instituționalizată*, deoarece întreaga comunitate lingvistică trebuie să o folosească în același mod. Dimpotrivă, *fotograma*, exprimînd atitudinea emoțională condensată în conotația semnificațiilor verbale, este dinamică, variabilă, complexă, concretizantă, individualizantă, diferențiatoare și liberă, deoarece urmărește mișcarea lucrurilor, se schimbă mereu, variază de la un cineast la altul, înfățișează realul ca atare, cuprinde nenumărate detalii, reproduce lucrurile în individualitatea lor și nu trebuie să asculte de nici o normă. În vreme ce fotograma privește spre realitate, ideograma este atrasă de alfabet. Fiind lipsită de o a doua articulație, adică nelegată de un număr restrîns de elemente minimale și de reguli gramaticale, expresia cinematografică este mai liberă decît cea verbală. Filmul este, în primul rînd, o artă „metonimică", în care „sintagmele" sînt „stileme" mai mult sau mai puțin „gramaticalizate", cum este, de pildă, „o ușă bătută de vînt" pentru a sugera o casă pustie... Încercînd să delimiteze cinematografia de ideografie. Christian Metz afirmă că „textul global al cinematografiei, în materialitatea lui, se adresează și urechii, în vreme ce ideografia n-are nimic auditiv. În consecință, ivirea „vorbitorului" a în-

depărtat cinematograful de ideografie“ [1]. Deoarece ideografia se adresează văzului pentru a ajunge la urechi, nu mi se pare că filmul „mut“ a fost mai ideografic decît cel „vorbitor“. Ideogramele se citesc pentru a fi înțelese. Ideogramele sînt expresii grafice ale unor cuvinte. De fapt, ele sînt „monemograme“. Altfel cum s-ar putea ajunge la ideea de „pustnic“ privind o ideogramă care înfățișează „un om și un munte“ ? Ceea ce deosebește ideografia de cinematografie ține de opoziția dintre scopurile acestor două mijloace de comunicare : *a înștiința* și a *emoționa*. Mai apropiat de adevăr pare punctul de vedere al lui Jean Mitry care consideră arta cinematografică drept „un limbaj de gradul doi“ [2]. Neobservînd că filmul este un semnificant secund al limbajului și nicidecum un nou limbaj, Mitry rămîne la convingerea „că filmul, ca și poemul și romanul, este totodată artă și limbaj“ [3].

Cred că nu se poate vorbi nici de un limbaj teatral, nici de unul cinematografic ; ca și teatrul, filmul este o artă audio-vizuală, adică un semnificant secund creat pentru a reda simțirii ceea ce tinde să rămînă accesibil doar auzului : conotația unui discurs. Însă teatrul și filmul nu sînt arte concurente : esența primului este să irite, a celuilalt, să mîngîie. Opoziția estetică dintre teatru și film este determinată de opoziția ontică dintre semnificantul unuia și semnificantul celuilalt : primul transportă absentul în prezent, celălalt transportă prezentul în absent, primul este eterogen și contradictoriu, celălalt, omogen și neted, primul dialoghează și orizontal și vertical, celălalt, monologhează. „În reprezentație, există și *prezență* și *prezent :* acest dublu raport

---

[1] Chr. Metz, *Langage et cinema*, Paris, Larousse, 1971, p. 210.

[2] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinema*, Paris, Ed. Universitaires, 1963, p. 54.

[3] *Ibid.*, p. 58.

cu existența și cu timpul constituie esența teatrului"[1]. Iar un semiotician contemporan al teatrului insistă și el asupra aceleiași idei: „Icoana teatrală se va defini deci nu atît ca un semn al cărui semnificant este analog cu semnificatul, ci ca un semn al cărui referent este actualizat pe scenă"[2]. Dorind să apese asupra faptului că, în teatru, domină prezentul, actualul, contemporaneitatea, Pavis suie pe scenă chiar referentul, cînd, în realitate, coboară în scenă semnificația. Viața nu devine artă decît dacă trece prin vorbirea creatoare a unui autor. După ce arată că „între arta teatrală și arta cinematografică diferența este de esență"[3], H. Gouhier conchide: „Cinema-ul nu ne va vorbi niciodată decît prin imagini interpuse; sufletul teatrului este de a avea un corp"[4]. Există filme fără actori și chiar fără dialog, teatru, niciodată. Actorii, în film, sînt la fel de reali și de fictivi ca și mediul în care se mișcă; în teatru, se mișcă oameni reali într-o lume artificială. În film, ficțiunea și realitatea coincid, în teatru, ele stau față în față; în film, actorul și personajul ajung să nu se mai distingă, în teatru, ei rămîn mereu deosebiți. De aceea este atît de supărătoare dublarea filmului într-o limbă străină actorilor, precum și postsincronul, în general. Distanța dintre realitate și ficțiune face ca teatrul să poată realiza un echilibru între trăire și gîndire, în vreme ce filmul, prin contopirea lor, sporește considerabil mai mult trăirea decît gîndirea.

Filmul nu poate înlocui teatrul. El este încă unul din mijloacele expresive nelingvistice ale omului.

---

[1] Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Plon, Paris, 1943, p. 2.

[2] Patrice Pavis, *Problèmes d'une sémiologie du théâtre*, în Semiotica, 15, 3, 1975, p. 251.

[3] H. Gouhier, *op. cit.*, p. 10.

[4] *Ibid.*, p. 11.

8. VORBIREA ȘI „SEDIUL" IDEILOR

Oamenii au crezut întotdeauna că ideile[1] se află *undeva*, depozitate într-un *loc*, conservate într-un *spațiu* : în cap, în minte sau în cer. Materialiștii au localizat originea ideilor în activitatea prelucrătoare a creierului, iar idealiștii au așezat-o în forța creatoare a conștiinței divine sau umane, adică transcendente sau transcendentale. Nevoia oamenilor de a vedea idei, de a-și face chip cioplit, de a încerca să perceapă ceea ce nu pot decît să priceapă este permanentă. Însuși cuvîntul „idee" însemna în elină „imagine". Spațiul e mai la îndemînă decît timpul. Cu spațiul te poți familiariza, cu timpul, niciodată. Spațiul poate fi același, timpul este mereu altul. În spațiu te poți opri, în timp, niciodată. „Clipă, stai !" este un strigăt absurd. În spațiu se trăiește, în timp, se moare. Oamenilor le-a fost totdeauna mai frică de timp decît de spațiu. Marele „Mister" se află în timp, în trecutul originar sau în viitorul final, nu în spațiu și în prezent.

De aceea, pentru a îngrădi misterul și a-și micșora teama, oamenii și-au format convingerea că ideile își au și ele sediul lor : în raiul lui Platon se plimbă libere, iar în cel iudeo-creștin sînt închise în roadele interzise ale unui anumit pom. Biologia moleculară din zilele noastre le plasează în codul genetic al omului.

Numai că ideile nu se află nicăieri ; ele sînt produse și reproduse mereu prin actul vorbirii. Ideile nu sînt instalate undeva, ci iscate mereu de activitatea lingvistică a oamenilor. De productivitatea ideologică a vor-

[1] Dimensiunea semantică a cuvîntului se numește *idee* în opoziție cu realul, *semnificație* în opoziție cu semnificantul, *sens* în opoziție cu referentul, *gînd* în opoziție cu acțiunea, *înțeles* în opoziție cu experiența.

birii s-a apropiat și Titu Maiorescu, cu peste o sută de ani înaintea noastră. Deși mai credea că omul posedă o regiune cerebrală care „este substratul fisic al așa-numitei lumi „ideale““ [1], Maiorescu ajunsese la concluzia că „limba este focul în care reprezentările obiectelor își mistuiesc aproape toată materialitatea și nu lasă decît ideea lor abstrasă și generală“ [2].

Din 1914 și pînă în 1948, Mircea Florian a încercat în numeroase lucrări să dărîme mitul „conținutului de conștiință“. Porunca a doua întîmpină însă cea mai mare rezistență: *ideea devine mereu idol*. „E cunoscută — scria M. Florian — obiecția „bunului simț“: *undeva* trebuie să fie reprezentările; dacă nu sînt *în* suflet sau *în* corp, atunci unde sînt?... Că prin chiar esența lor nu sînt *nicăieri*, sună paradoxal: este însă un paradox conform realității, singurul capabil a justifica faptul cunoștinței“ [3]. La temelia tuturor formelor de idealism se află o preconcepție materialist-vulgară: localizarea ideilor în conștiință după felul în care sînt localizate lucrurile într-un spațiu. Prejudecata mecanicistă a spațializării ideilor nu ține seama că lucrurile sînt localizabile fiind individuale în vreme ce ideile, fiind generale, nu sînt localizabile. „Îmi dau bine seama — am experimentat eu însumi — cît de anevoioasă e sforțarea, chiar pentru cei deprinși cu meditația desinteresată, de a ne emancipa de prenoțiuni spațialiste și deci de a avea o viziune netulburată a raportului dintre localizabil (corporal) și nelocalizabil (spiritual). Raportul dintre material și sufletesc e *sui generis*, fără nici o asemănare cu altul“ [4].

---

[1] Titu Maiorescu, *Logica*, București, ed. I. Brucăr, 1940, p. 192.
[2] *Ibid.*, p. 194.
[3] Mircea Florian, *Cunoaștere și existență*, București, 1939, p. 28.
[4] *Ibid.*, p. 266.

Contestînd creativitatea internă a conştiinţei, M. Florian descoperă productivitatea vorbirii. „Puterea gîndirii — scrie el — e puterea exprimării verbale, e puterea magică a cuvîntului" [1]. Mitul „activităţii creatoare a gîndirii „s-a ivit deoarece" acţiunea, care aparţine corpului, a fost transpusă conştiinţei, şi astfel creaţia din faptă a devenit o „creaţie interioară". Pentru noi, numai acţiunea e productivă, e „creatoare", nu însă şi cunoştinţa; iar acţiunea e creatoare tocmai fiindcă ideea nu este" [2]. În concepţia lui Mircea Florian, ideea nu este o replică subiectivă a obiectului, ci obiectul însuşi avut clar de către conştiinţă. Prin urmare, contradicţia nu poate fi nici ontologică, nici logică, ci doar gramaticală, iar erorile sînt produsele vorbirii, nu gîndirii. Eliberînd gîndirea de prejudecata localizării, M. Florian dezvăluie ceva din rolul vorbirii în geneza ideilor, deşi nu depăşeşte părerea că „limbajul nu e nici duşmanul nici prietenul gîndirii, ci este indiferent" [3]. M. Florian nu neagă însă rostul expresivităţii lingvistice în descoperirea universalului. El ajunge la concluzia că „orice cunoştinţă sau este globală, confuză, şi atunci poartă, în genere, numele de percepţie (intuiţie), sau e explicită, clară şi atunci se cheamă gîndire şi stă în legătură cu capacitatea de expresivitate lingvistică, cu logosul" [4].

La convingerea că ideea nu este altceva decît semnificaţia unei expresii verbale a ajuns şi psihologul sovietic L. S. Vîgotski, imediat după primul război mondial. „Am constatat — subliniază el — că relaţia dintre gîndire şi cuvînt este un proces viu de naştere

---

[1] M. Florian, *Curs de logică*, vol. II. 1941—1942, p. 61.
[2] M. Florian, *Ce este cunoştinţa?*, Ed. Casa Şcoalelor, 1947, p. 50.
[3] M. Florian, *Curs de logică* (IV), A.S.F.L., 1945—1946, p. 86.
[4] M. Florian, *Ce este cunoştinţa?*, p. 59.

a ideii în cuvînt"[1]. Urmărind formarea noţiunilor, Vîgotski precizează că „momentul central al întregii operaţii este utilizarea funcţională a cuvîntului ca mijloc de orientare voluntară a atenţiei, ca mijloc de abstractizare, de detaşare a anumitor însuşiri, ca mijloc de sinteză şi simbolizare cu ajutorul semnului"[2]. Respingînd atît behaviorismul, care susţine că ideea este limbaj fără sunet, ca şi intuiţionismul, care pretinde că limbajul trădează ideea, Vîgotski este de părere că „semnificaţia poate fi considerată, în egală măsură, atît fenomen verbal, prin natura sa, cît şi fenomen al gîndirii"[3]. El nu subapreciază nici primordialitatea funcţională a vorbirii faţă de idee, nici autonomia relativă a ideii faţă de vorbire. „Ceea ce se cuprinde în idee simultan, în limbaj se desfăşoară succesiv"[4]. În concepţia lui Vîgotski, deşi vorbirea *produce* ideea, ideea nu se *reduce* la vorbire. De aceea, trecerea înapoi de la idee la vorbire este totdeauna aproximativă. Mereu rămîne ceva în plus care nu mai e exprimat de vechiul cuvînt. Aşa progresează limbajul: noua idee construită cu ajutorul unui cuvînt vechi cere elaborarea unui nou cuvînt. Ceea ce deosebeşte calitativ comunicarea lingvistică dintre oameni de comunicarea nelingvistică dintre animale este faptul că, vorbind, oamenii comunică idei din ce în ce mai generale în vreme ce animalele, strigînd, propagă reacţii afective totdeauna individuale. „Gînsacul speriat, care observă primejdia şi prin ţipetele sale ridică tot cîrdul, nu comunică de fapt ceea ce vede, ci mai curînd contaminează prin spaima sa"[5]. În vreme ce cultura este stră-

[1] L. S. Vîgotski, *Opere pedagogice alese*, vol. II, Ed. ped. şi did., 1972, p. 306.
[2] *Ibid.*, p. 152.
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 302.
[5] *Ibid.*, p. 10.

bătută necontenit și în toate direcțiile de comunicarea informațiilor intelectuale, natura este tulburată mereu de propagarea informațiilor senzoriale. Necuvîntătoarele se contaminează unele *pe* altele, cuvîntătoarele comunică unele *cu* altele. Dialogul hotărnicește superioritatea culturii asupra naturii, a oamenilor asupra celorlalte ființe, a semnelor asupra semnalelor.

Rolul dialogului în făurirea ideilor dobîndește o însemnătate deosebită în filozofia lui Mihail Bahtin. „Două organisme biologice puse în contact într-un mediu pur natural nu vor produce un act de vorbire" [1], scrie el. Și deoarece „conștiința capătă formă și existență în semnele create de un grup organizat în decursul relațiilor sale sociale" [2], nu există idei decît în măsura în care există dialog. Nu numai că ideea nu se află în conștiința divină sau în mintea interlocutorilor, dar nici în corpul sonor al cuvintelor. „Semnificația nu este în cuvînt, nici în sufletul locutorului și nici în sufletul interlocutorului. Semnificația este efectul interacțiunii dintre locutor și receptor, interacțiune ce se exercită asupra materialului unui complex sonor dat. Este scînteia electrică care nu se iscă decît la contactul dintre cei doi poli opuși" [3]. Bahtin insistă asupra nespațialității semnificației, asupra temporalității ei. „Numai curentul electric al comunicării verbale dă cuvîntului lumina semnificației" [4].

Unii teoreticieni ai limbajului susțin însă că ideile durează mai mult decît vorbele care au participat la formarea lor. Într-un silogism, premisele sînt trecătoare, dar ideile rămîn pentru a alcătui concluzia. Eric Buyssens crede că „discursul se caracterizează prin

---

1 Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, Paris, 1977, p. 73.
2 *Ibid.*, p. 30.
3 *Ibid.*, p. 146—147.
4 *Ibid.*, p. 147.

faptul că orice unitate încetează să mai existe de îndată ce a fost pronunțată; unitățile succesive se exclud reciproc. Dimpotrivă, gîndirea ar fi de neconceput dacă fiecare idee ar exclude pe cea precedentă; tocmai în asocierea de idei simultane rezidă gîndirea"[1]. Însă ideile nu durează mai mult decît vorbele, ci decît rostirea lor. Iluzia că ideile rămîn „undeva" și după ce vorbele au trecut este întreținută de confuzia dintre rostirea vorbirii și vorbirea endo-stenofonică. Durata ideilor este menținută de vorbirea interioară, predicativă, idiomatică și polisemică, deci eliptică și rapidă. Vorbirea exterioară, adresată celorlalți, este inevitabil explicită, discursivă, zăbavnică și deci greu de reținut ca atare, în vreme ce vorbirea interioară, pentru uz propriu, este implicită, prescurtată și rapidă. Îți trebuie mult mai multe cuvinte ca să spui altora ceea ce ți-ai spus mai înainte ție însuți. Deosebirea dintre scurtimea unui gînd și lungimea expresiei sale verbale este de fapt distincția dintre scurtimea limbajului interior și lungimea limbajului extern. A gîndi în liniște nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti. Meditația solitară este vorbire interioară, nerostită, nepronunțată. Gîndirea nu poate fi mai iute decît vorbirea, ci doar mai rapidă decît rostirea ei desfășurată. Pe de altă parte, nimeni nu poate nega îmbogățirea gîndirii prin trecerea vorbirii interioare în vorbire exterioară. Vîgotski atrăgea atenția „că trecerea de la limbajul interior la cel extern nu reprezintă o simplă traducere dintr-un limbaj în altul, o simplă aderare a laturii sonore la limbajul neoral, nici simpla vocalizare a limbajului interior, ci o restructurare a limbajului, transformarea originală, specifică a sintaxei, structurii semantice și sonore a limbajului in-

---

[1] Eric Buyssens, *La communication et l'articulation linguistique*, P.U.F., Paris, 1970, p. 67.

terior în alte forme structurale, proprii limbajului extern" [1]. Comunicînd cu ceilalţi am învăţat să gîndim. Comunicarea cu ceilalţi rămîne principalul stimulent al gîndirii şi al dezvoltării ei. Vorbirea interioară, cu sine însuşi, este *secundă* faţă de cea exterioară, adresată celorlalţi. Monologul este un dialog interiorizat. Monologul este la fel de social ca şi dialogul. Monologăm, îndeobşte, în limba maternă. Vorbirea interioară, cu toate caracteristicile ei proprii, foloseşte totdeauna limba unei anumite comunităţi lingvistice. „Înţelegerea este o formă de *dialog*; ea este faţă de enunţare ceea ce replica este faţă de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o *contra-vorbire*" [2].

Autonomia, totdeauna relativă, a ideilor faţă de vorbire este datorită tot vorbirii, mai precis convorbirii. Oamenii au inventat vorbirea pentru a comunica tuturor membrilor comunităţii ceea ce este comun. Numai ceea ce este comun unui grup de fenomene este comunicabil verbal unui grup de oameni. Ideea este generală deoarece este obştească. Nevoia de a comunica cu ceilalţi determină principala forţă care generează autonomia ideilor faţă de vorbire: energia metaforică, abstractizantă şi generalizantă, a semnificantului verbal. Vorbirea produce ideile sub presiunea comunităţii. Comunitatea are nevoie numai de ceea ce este socializabil din experienţele individuale. Ideile devin cu atît mai generale cu cît este mai extinsă comunitatea lingvistică pentru care sînt produse. Înaintarea vorbirii de la holofrază la metalimbaj şi de la particular la universal corespunde trecerii de la trib la omenire. Prin abstractizare şi generalizare, ideile ca-

---

[1] L. S. Vîgotski, *op. cit.*, p. 300.
[2] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 146.

pătă o autonomie din ce în ce mai mare, lăsînd impresia că sînt chiar independente față de vorbire. După cum societatea depășește suma membrilor ei, tot așa și ideile depășesc unitățile vorbirii în care și prin care s-au format. Polisemia, sinonimia, omonimia, paronomaza, traductibilitatea, generalizarea dovedesc însă doar autonomia ideilor, nu independența lor față de vorbire. Jocul dintre cuvinte și idei demonstrează că ideile nu rămîn nici o clipă fără sprijinul cuvintelor, nici cînd ideile se schimbă și cuvintele rămîn aceleași, ca în cazul generalizării, nici cînd ideile rămîn aceleași și se schimbă cuvintele, ca în cazul traducerii. Pînă la găsirea unor cuvinte noi, noile idei sînt păstrate în cuvinte vechi, mai precis, în deprinderea omenească de a le rosti din nou, reproducînd, astfel, ideile pe care le-au produs cîndva. Ceea ce memoria conservă nemijlocit sînt cuvintele, nu ideile. Amintirea unei idei trece neapărat prin amintirea cuvîntului care a produs-o și o poate reproduce. Realitatea nemijlocită a ideilor este cuvîntul, nu engramele creierului, deprinderea oamenilor de a-l articula, nu procesele biochimice care fac posibilă activitatea lingvistică. Materia nu poate conține decît programarea unor acțiuni materiale. A vorbi este acțiunea cea mai puțin materială a omului, dar destul de materială pentru a putea fi programată genetic. Nu ideile sînt înnăscute, ci capacitatea omului de a vorbi și de a-și aminti vorbele. Amintirea unei idei nu înseamnă găsirea unor urme lăsate în materia sistemului nervos de anumite cuvinte rostite în trecut, ci posibilitatea de a le rosti din nou. „A căuta urmele excitațiilor trecute, ar fi absurd ; în elementele sistemului nervos nu pătrund excitațiile cu materia lor pentru a lăsa urme, ci pătrund efectele excitațiilor sub forma pe care le-o dă proprietățile

materiei nervoase"[1]. Amintirea este mai degrabă utilizarea trecutului în prezent decît abandonarea prezentului pentru trecut. „Fiecare memorie este un sistem de gesturi individuale, rejucînd gesturile trecutului și mînuite cu deplină stăpînire"[2]. Memoria umană, adică uitarea și amintirea cuvintelor reproducătoare de idei, nu este o arhivă, ci un laborator. „Memoria umană sau mai just memoria este în mod esențial inteligență. Să nu se confunde memoria cu papagalicismul, ceea ce se face prea des. Un papagal n-are mai multă memorie decît un disc; adevărata memorie este o perpetuă aprofundare"[3]. În istoria limbajului, memoria înseamnă uitarea semnificațiilor timpurii și particulare și amintirea semnificațiilor mai recente și mai generale. Nostalgia unor cercetători pentru cuvintele încă necorupte de generalizare este mai degrabă o atitudine religioasă decît una științifică. Înaintarea cuvintelor de la particular la general, de la sincretic la analitic, de la simbol la semn este numită de Marcel Jousse *algebroză*. „Algebroza — scrie el — este un fel de scleroză a mecanismelor vii ale expresiei. Cuvintele au pierdut concretismul lor original"[4]. Marcel Jousse se gîndește cu regret la vremurile în care silogismul nu înlocuise analogismul și vorbitorii ebraicii și arameicii nu făcuseră încă distincția dintre gura care mănîncă și cea care vorbește, dintre corp și suflet, dintre cel care mănîncă și cel care învață. Progresul vorbirii de la indistinct la distinct, de la implicit la explicit, de la iconic la logic este privit de M. Jousse ca o abatere, ca o degradare, ca o nenorocire. „Civilizația noa-

---

[1] C. Rădulescu-Motru, *Curs de Psihologie*, București, Socec, 1929, p. 126.

[2] Marcel Jousse, *La manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975, p. 66.

[3] *Ibid.*, p. 78.

[4] *Ibid.*, p. 149.

stră „plumitivă" și știința noastră livrescă — se plînge M. Jousse — ne-au făcut să pierdem contactul cu vorbirea vie și concretă, cu buzele care recită și ritmează ale copiilor care vin la școală și la catehism..." [1]. El speră că civilizația viitoare, dominată de televiziune, va readuce „epoca de aur" a culturii orale. „Civilizația lucrală și mimodramatică de mîine, trezită și amplificată de folosirea universală și educativă a televiziunii, va avea totul de cîștigat menținîndu-se pe linia civilizației lucrale și mimodramatice a țăranilor palestinieni" [2]. Nostalgia după un trecut nestricat apare și în lucrările unui alt cercetător al Bibliei. „*Davar* — scrie André Neher — este, într-adevăr, unul din aceste cuvinte-sinteză, sau mai degrabă din aceste cuvinte moniste, atît de frecvente în ebraică, care respectă unitatea adîncă și originară a creației, care protestează, prin însăși existența lor și prin densitatea semnificațiilor lor simultane, împotriva dualismelor și pluralismelor culturilor nonbiblice sau celor care nu au rămas credincioase izvoarelor lor biblice primitive" [3]. Davar înseamnă, într-adevăr, și cuvînt și faptă și lucru. La nivelul lui nu apare încă opoziția dintre „La început a fost cuvîntul" și „La început a fost fapta". Goethe este posibil abia după „algebrozare".

Numai că unitatea regretată nu este un *întreg sintetic*, ci un *tot sincretic*. Într-o sinteză, elementele componente sînt distincte, explicite și concatenate, în vreme ce într-o totalitate sincretică, ele sînt indistincte, implicite și globale. Există o deosebire calitativă între mitul lui Prometeu și tragedia lui Eschil. Supradezvoltarea științei în dauna conștiinței, a tehnicii în paguba

---

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 119.
[3] André Neher, *L'exil de la parole*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 99.

moralei, a vieţii materiale în detrimentul celei spirituale trebuie depăşită nu prin întoarcerea la sincretismul originar, ci prin înaintarea spre o unitate sintetică între social şi individual, între sensibilitate şi raţiune, între adevăr, bine şi frumos. Unidimensionalizările pot fi remediate nu prin renunţarea la universal şi la abstract, ci prin restabilirea legăturii lor cu individualul şi cu concretul. Efortul analitic al gîndirii omeneşti nu a fost o rătăcire, ci un moment necesar. Drumul de la globalitate la sinteză trece neapărat prin analiză. Faust-ul lui Goethe este superior faimoasei legende medievale din care s-a inspirat deoarece primul a fost creat după analiză în vreme ce cealaltă a fost imaginată înainte. Echilibrul sincretic dintre denotaţie şi conotaţie, stricat de analiză, este restabilit, pe o treaptă superioară, de sinteză. Trăirea afectivă nu e iremediabil pierdută prin analiză şi generalizare; dimpotrivă, sinteza o poate amplifica şi adînci. Superioritatea în cultură aparţine viitorului, nu trecutului. A sili oamenii să-şi amintească primele semnificaţii, de mult îngropate în cîmpul semantic al cuvintelor noastre, înseamnă a merge în răspărul istoriei; oamenii nu mai au nevoie de analogiile uzate de la începutul culturii, ci de generalitatea ideilor recente prin care izbutesc să cunoască mai amplu şi mai adînc lumea înconjurătoare. Nefirească este şi scrierea etimologică prin care unele culturi se străduiesc să păstreze amintirea semnificaţiilor trecute. De aceea a devenit, la un moment dat, necesar stabilirea unui alfabet fonetic internaţional.

Acum mai bine de o sută de ani, Titu Maiorescu, pornind de la ideea că „de regulă noţiunile posterioare sînt mai generale decît cele primitive şi inteligenţa popoarelor în sumă totală face un progres pronunţat spre

abstracţiune"[1], protestează împotriva încercărilor etimologiste de a întoarce limba la înţelesurile ei iniţiale. „*Bumper* englezeşte — explică Titu Maiorescu — însemnează un pahar plin. Urmărindu-l în timpuri mai vechi, îl aflăm sub forma de *bomper* pe urmă *bonpere*, şi cu aceasta ultimă formă îi dăm de originea normană. Normanii din Bretagne, catolici credincioşi, aveau obiceiul de a închina la ospeţe primul pahar Papei de la Roma, bunului părinte = *au bon père !* De aci a rămas numele de *bon père* primului pahar plin în genere, ce se închină la un ospăţ, apoi s-a generalizat şi mai mult şi s-a întrebuinţat pentru orice pahar plin. Din acel moment legătura cu *bon père* nu mai exista, şi sonurile lui au putut să se modifice. Astăzi în *bumper* nimeni nu caută pe Papa de la Roma, şi de aceea un ortografist etimolog nu ar avea drept să silească pe englezi să scrie d.e. *bonper* în loc de *bumper*, pentru a-şi aminti originea. Conştiinţa acestei origini este stinsă în poporul lor, şi ortografia nu poate şi nu trebuie să o reînvieze"[2]. În timpul rostirii unui cuvînt, amintirea semnificaţiei recent obţinute implică uitarea celor anterioare. Ce s-ar întîmpla dacă rostirea cuvîntului „categorie"[3] ar evoca şi astăzi imaginea unei mulţimi care se îndreaptă spre o piaţă pentru a dezbate probleme publice ? Comunicarea lingvistică n-ar fi depăşit niciodată minima generalitate a primelor idei dacă memoriei nu i-ar fi inerentă şi uitarea.

Istoria ideilor depinde, în ultimă instanţă, de istoria limbajului, atît în dezvoltarea omenirii, cît şi în evoluţia şi involuţia fiecărui om. Descartes nu putea să apară în cultura hotentotă. Gîndirea fiecăruia se dezvoltă odată cu dezvoltarea vorbirii şi se degradează

---

[1] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 195.
[2] *Ibid.*, p. 197.
[3] „cata" = împotrivă şi „agora" = piaţă.

odată cu degradarea vorbirii. „K. H. Kurz și C. J. Hovland au pus un grup de copii să încercuiască, pe o bucată de hîrtie, *cuvintele* care corespundeau unei serii de obiecte care li se arătau, în timp ce alt grup a încercuit *imaginile* acestor obiecte... După o săptămînă, primul grup de copii a putut mai bine decît al doilea grup să-și reamintească sau să recunoască obiectele care le fuseseră arătate“ [1]. Copiii care au *auzit* despre ce e vorba recunosc mai repede niște obiecte decît aceia care s-au mărginit să le *vadă*. În vreme ce imaginile nu pot oglindi decît asemănările dintre unele lucruri, cuvintele, prin înțelesul lor, pot reflecta însăși identitatea tuturor lucrurilor de același gen. Vorbirea săvîrșește saltul de la comportamentul inteligent la activitatea intelectuală. „Simbolismul gestual al copilului, după ce a dobîndit rudimentele limbajului, este net distinct de mișcările reflexe pe care le face bebeul înainte de a ști să vorbească“ [2], precizează Roman Jakobson. Într-o oarecare măsură evoluția copilului repetă, pe scurt și esențializat, dezvoltarea culturii de la monosilabele holofrastice, prin diferențierea lexicului în nume și verbe, precum și a propoziției în subiect și predicat, pînă la metalimbaj. Este drumul pe care a înaintat omenirea de la o mentalitate mitomagică la o concepție logică și științifică despre lume.

Rolul decisiv al vorbirii în producerea și reproducerea ideilor apare cu destulă claritate și în cazul afaziilor. În general, afazicii coboară scara urcată de omenire și de fiecare om : treapta cea mai recentă este coborîtă prima și așa mai departe. Mai întîi este pierdută capacitatea metalingvistică de a vorbi despre vor-

---

[1] John B. Carroll, *Limbaj și gîndire*, Edit. ped. și did., 1979, p. 131.

[2] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. II, Ed. de Minuit, Paris, 1973, p. 32.

bire, apoi distincția dintre subiect și predicat, dintre nume și verb, dintre cuvinte autonome și relaționale, dintre vorbirea interioară și cea exterioară, pînă la monosilaba imperativă. „Imperativul este forma verbală cea mai elementară. Aceasta este pricina pentru care imperativul, care apare în stratul cel mai primitiv al limbajului copiilor este forma cea mai rezistentă în afazia agramaticală..." [1]. Degradarea vorbirii are ca urmare degradarea ideilor de la universalitatea categoriilor și principiilor filozofice la minima generalitate a unui apel. Dezintegrarea structurii gramaticale nu mai lasă în urma ei decît o seamă de cuvinte izolate, polisemice și care pot fi, cel mult, juxtapuse. „Cu cît cuvîntul este mai independent, cu atît se apropie el de modelul inițial pur și cu atît este mai viabil. Așa se explică de ce numele sînt mai păstrate decît verbele și substantivele mai mult decît adjectivele. Nominativul este singurul caz care supraviețuiește și verbele sînt utilizate sub forma cea mai nominalizată" [2]. Că ideile nu sînt depozitate pe scoarța cerebrală, ci sînt produse și reproduse de vorbire o dovedește și faptul că degradarea ideilor urmează totdeauna același drum: de la extrema generalitate la minima generalitate, ca o consecință a degradării limbajului de la arbitrar la motivat. Încă Henri Bergson observa că „dacă imaginile verbale ar fi într-adevăr depuse în celulele scoarței, n-ar fi ciudat că boala atinge totdeauna aceste celule în aceeași ordine?" [3]. Bergson admite doar loca-

---

[1] Roman Jakobson, *Les règles des dégâts grammaticaux*, în Langue, discours, société, Paris, Seuil, 1975, p. 19.

[2] R. Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit, Paris, 1969, p. 162.

[3] H. Bergson, *Matière et mémoire*, P.U.F., Paris, 1946, p. 133.

lizarea pe scoarţa cerebrală a „facultăţii de a actualiza amintirile cuvintelor“ [1].

Cultura nu se poate mulţumi nici un concepte netrăite, ca în alienarea logică a scientismului, nici cu trăiri neconceptualizate, ca în alienarea patologică a afazicilor sau în alienarea iraţionalistă a trăiriştilor. Numai arta şi morala pot să restabilească legătura dintre raţiune şi emoţie, dintre teorie şi experienţă, dintre idee şi ideal. Însă la o cultură în care sensibilitatea este la fel de evoluată ca logica nu se poate ajunge decît prin dezvoltarea deopotrivă a denotaţiei şi conotaţiei limbajului. Într-o cultură înaintată, echilibrul dintre minte şi suflet se obţine nu prin coborîrea denotaţiei, ci prin înălţarea conotaţiei. Vorbirea poate fi astfel prelucrată încît să producă idei capabile să aprecieze realitatea în aceeaşi măsură în care o cunosc. Poezia este modalitatea privilegiată a vorbirii care evaluează împrejurările la care se referă. La ambivalenţa constatativ-apreciativă se referă de cîteva ori că atunci „cînd un conţinut obiectiv este exprimat (spus sau scris) de vorbirea vie, este totdeauna însoţit de un accent apreciativ determinat. Fără accent apreciativ, nu există cuvînt“ [2]. În concepţia lui Bahtin, conotaţia capătă o importanţă deosebită chiar şi în vorbirea curentă. „Mai mult decît atît — scrie el — apreciativului îi revine rolul creator în schimbările semnificaţiei. Schimbarea semnificaţiei este totdeauna, în ultimă instanţă, o *reevaluare*: deplasarea cuvîntului dat de la un context apreciativ la altul“ [3]. Totuşi, în vorbirea cotidiană, banalizarea întăreşte denotaţia în dauna conotaţiei. Prin prozodie, tropi şi figuri, poezia menţine conotaţia la nivelul denotaţiei. Arta, în genere, creează un semni-

---

[1] *Ibidem.*
[2] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 147.
[3] *Ibid.*, p. 150.

ficant, care, prin simbolizare, realizează unitatea dintre rațiune și sensibilitate, amenințată mereu de energia abstractizantă a limbajului. Dezvoltînd suprasegmentalele rostirii (muzică) și paralingvisticele comunicării orale (plastica), arta este semnificantul secund menit să amplifice expresivitatea în descreștere a conotațiilor verbale.

Limbajul este originea și suportul tuturor ideilor.

9. CITIRE ȘI VIZIONARE ÎN EDUCAREA GÎNDIRII

Din clipa în care au reușit să vorbească, oamenii au și început să diferențieze subiectul de obiect, gîndirea de trăire și cultura de natură. Lucrurile devin „obiecte" numai dacă vorbirea, numindu-le, le scoate din anonimatul naturii și le așează în fața unui „subiect" ; gîndirea se dezvoltă în măsura în care vorbirea transformă experiențele în idei ; cultura este adăugată naturii în lumina proiectelor construite de vorbire.

Dar faptul că vorbirea generează ideile nu înseamnă că ideile sînt reductibile la vorbire, ci doar că nu sînt independente față de ea. Vorbirea a fost făurită ca mijloc de comunicare a *informațiilor*, nu ca mijloc de construire a *ideilor*. Și, spre deosebire de informații, care, fiind materiale, circulă în întreaga natură, ideile, fiind spirituale, aparțin exclusiv culturii. Însă vorbind, oamenii au transformat informațiile în idei și au început, astfel, să cunoască, să gîndească să creeze. Deosebirea fundamentală dintre informațiile propagate prin semnale în lumea necuvîntătoarelor și ideile comunicate prin vorbire în societatea omenească rezidă tocmai în faptul că prin limbaj percepția devine *denotație* și emoția se transformă în *conotație*. Prin în-

suşi exerciţiul ei, vorbirea făureşte idei în care se cristalizează atît atitudinile pragmatice şi afective, cît şi reflectarea. La începuturile istoriei, oamenii comunicau mai mult chemări, avertismente şi îndemnuri decît cunoştinţe, dar cunoştinţele n-au lipsit niciodată, deoarece reflectau felul obiectelor care au provocat atitudinile pragmatico-afective. Vorbirea nu poate comunica decît idei şi ideile nu pot fi comunicate fără vorbire. Senzaţiile şi emoţiile sînt incomunicabile prin vorbire. Prin vorbire nu pot fi comunicate decît denotaţiile ideilor. Dincoace şi dincolo de vorbire se întinde tăcerea naturii, oricît de neliniştită este ea.

Vorbirea a fost inventată ca fiecare să poată spune celorlalţi *ceva despre ceva*. Însă vorbirea spune totdeauna ceva *abstract* despre ceva *general*; referentul vorbirii nu este niciodată un lucru *individual*, ci *genul* unor lucruri. Dacă referentul ar fi individual, denotaţia care îl reflectă n-ar mai putea fi definită. Individualul, percepţia şi emoţia sînt indefinibile. Definibile sînt numai noţiunile. Iar dacă referentul ar fi individual şi denotaţia generală, atunci cunoaşterea ar fi compromisă. Referentul este însă nu caietul pe care îl percep, ci proprietatea lui generală de a fi *caiet*. Referent nu poate să aibă decît vorbirea, deoarece numai ea este în stare să înlocuiască lucrurile printr-un semnificant capabil să transforme percepţia şi emoţia în denotaţie şi conotaţie. Referentul artei nu este *individualul real* pe care îl imită, ci *generalul cunoscut* pe care îl individualizează. Imaginea artistică individualizează un general reflectat de denotaţia unei semnificaţii verbale. Prin capacitatea ei abstractizantă şi generalizantă, vorbirea dezvoltă denotaţia, reflectînd esenţe mereu mai adînci, iar prin simbolismul fonetic al rostirii ei, prin mimică şi gesturi, precum şi prin mijloacele ei morfo-sintactice, structurează atitudinile pragmatice şi emoţionale în conotaţii din ce în ce mai

bogate. Istoria *scrierii* este, de fapt, istoria *transcrierii* semnificantului verbal, care devine din ce în ce mai *arbitrar* sub retroacția procesului de *abstractizare* a denotațiilor. Trecerea de la pictografie, prin ideografie, la fonografie transcrie înaintarea vorbirii de la monosilabele holofrastice la propoziție și discurs. În opoziție cu scrierea, care, fiind uniformă, impersonală și imitabilă, este preponderent denotativă, imaginea artistică, fiind variabilă, personală și inimitabilă, este precumpănitor conotativă. În vreme ce scrierea, schematizînd conotația în favoarea denotației, ajunge, în cele din urmă, să consemneze fonemele vorbirii, arta, desfășurînd conotația strînsă în preajma denotației, exprimă atitudinea emoțională a artistului față de lumea sa. Ca și scrierea, arta este un semnificant secund față de vorbire. Însă, în contrast cu scrierea, care pierde conotația în avantajul denotației, arta redresează și îmbogățește însăși conotația. Arta nu comunică o emoție, ci conotația unei idei care s-a format în și prin vorbire. În vreme ce emoția *spontană* este resimțită în fața unui lucru individual, emoția *estetică* este trăită și gîndită în fața unei opere care materializează o idee. În natură, lucrurile sînt exemplare unui gen; în artă, operele sînt creații care sensibilizează înțelesuri. Înțelesul unei imagini artistice este semnificația verbală a cărei conotație o exprimă. Forța de înrîurire a unei opere de artă provine din generalitatea semnificației verbale pe care o individualizează. Arta nu imită natura pentru a o copia, ci pentru a exprima o anumită atitudine pragmatică și afectivă față de ea. Recepția cultă a unei opere de artă presupune educarea simultană a sensibilității și a intelectului. Nu există operă artistică de neînțeles, dar nici pe deplin înțeleasă.

O operă artistică este totdeauna mai mult sau mai puțin înțeleasă. Pentru a o înțelege este nevoie nu nu-

mai de *contemplare*, ci și de *cunoaștere*. Înțelegi ceea ce *vezi* numai dacă *asculți* ceea ce îți spune gîndirea. Oamenii privesc nu numai cu văzul, ci și cu auzul. Operele geniale sînt totdeauna contemporane deoarece fiecare epocă înțelege încă ceva, contemplîndu-le. Ceea ce vedem depinde în mai mare măsură decît se crede de ceea ce știm.

Însă gîndurile, ideile, înțelesurile, semnificațiile nu se reduc la formele logice ale denotației : noțiuni, judecăți, raționamente ; ele conțin și formele infralogice ale conotației în care se structurează reacțiile reprezentative, pragmatice și afective față de lume. A crea înseamnă a transforma experiența senzorial-afectivă în idei, în primul rînd *vorbite*, chiar dacă nu rostite, și abia în al doilea rînd *arătate* prin sunet și imagine. Talentul este capacitatea omenească de a trece experiența în expresie, iar educația este dezvoltarea capacității oamenilor de a trece și de la expresie la experiență.

Știința se exprimă prin scris, arta, prin sunet și imagine. Cititorul unei lucrări științifice, trecînd de la privirea literelor la semnificația cuvintelor transcrise, este preocupat, mai ales, de denotație ; spectatorul unei opere de artă, trecînd de la privirea imaginii la înțelesul discursului exprimat, este atras, mai presus de toate, de conotație. De aceea, lectura dezvoltă, mai ales, gîndirea abstractă și cunoașterea, iar vizionarea educă sensibilitatea și viața afectivă. Fără gîndire abstractă, antropoidul nu devine om, iar fără viață afectivă omul devine robot. Este adevărat că beletristica încearcă să compenseze, prin mijloace stilistice, pierderile conotative pricinuite de trecerea de la oral la scris, dar un text nu va putea niciodată să concureze cu artele vizuale, singurele capabile să „ridice în picioare“ conotațiile inevitabil *culcate* în semnificația cuvintelor. Uimit de contrastul dintre unidimensionali-

tatea temporală a cuvintelor și tridimensionalitatea spațială a lucrurilor, un copil, ajuns la o anumită etapă a achiziționării limbajului, și-a întrebat învățătorul cum e posibil ca un cuvînt atît de mic ca „cer" să denumească ceva atît de mare... Cuvintele nu sînt imaginea lucrurilor, ci doar înțelesul lor. A citi nu înseamnă a contempla litere, ci a asculta idei. Literatura este mai mult eufonie decît caligrafie. Tulburarea capacității de a citi se vindecă prin îmbunătățirea vorbirii, nu a scrierii, a auzului, nu a văzului. Camil Petrescu „vede" idei ca om de teatru, nu ca scriitor: spectacolul teatral arată în patru dimensiuni ceea ce textul nu poate sugera decît într-una singură. Învățarea unei limbi de către surdo-muți dovedește că deprinderea de a scrie și de a citi este împiedicată de ignorarea formei fonice a vorbirii; surdo-muții învață să scrie și să citească pe măsură ce învață să vorbească, deși fără să rostească. Rămîne o deosebire fundamentală între un surdo-mut și un cimpanzeu care a fost dresat să folosească semnele gestuale prin care comunică surdo-muții: la om, semnul gestual este un *semnificant secund*, la animal, este un *semnal adăugat*. De aceea, surdo-muții pot ajunge la gîndirea abstractă, în vreme ce cimpanzeii nu pot depăși sesizarea asemănărilor și deosebirilor sau, cel mult, operațiile de analiză și sinteză. De la comportamentul inteligent la activitatea intelectuală nu se poate trece decît prin vorbire. La om, capacitatea de a vorbi este tot atît de înnăscută ca și mersul în două picioare și bimanitatea. În antropogeneză, precum și în dezvoltarea culturii, vorbirea este factorul decisiv. Educarea gîndirii și a creativității trece neapărat prin educarea vorbirii și prin echilibrarea celor două prelungiri fundamentale ale ei: scrierea și artele audio-vizuale, citirea și vizionarea.

Dezechilibrarea raportului dintre citire și vizionare pune în primejdie integritatea omului și dezvoltarea culturii. Hipertrofierea imaginii în dauna cuvîntului și deci a vizionării în dauna citirii intensifică sensibilitatea în detrimentul rațiunii și viața exterioară în paguba celei interioare. Într-o cultură invadată de imagini, toată lumea se uită la televizor și se duce la cinema, dar mereu mai puțini se duc la teatru și numai cîțiva mai citesc literatură dramatică. În receptarea operei, contribuția spectatorului este mult mai slabă decît contribuția cititorului. Lenea de a gîndi se împacă mult mai bine cu icoanele decît cu cartea. Dimpotrivă, hipertrofierea scrisului și a cititului în dauna imaginii și a vizionării duce, în cele din urmă, la scientism și birocrație, la un om care calculează din ce în ce mai mult și trăiește mereu mai puțin și mai în afara lui. În ambele cazuri, oamenii se reduc la elementele unui sistem social, avînd aceeași importanță pe care o au fonemele în sistemul unei limbi : *strict relațională*. Așa se și explică „voga“ structuralismului din ultimele două decenii. La temelia structuralismului se află prejudecata că sistemul este totul, elementele, mai nimic ; deci societatea este totul, individualitatea, mai nimic. Însă izvorul creației este personalitatea umană, singura în stare să transforme experiența în expresie. Tensiunea dintre social și individual, dintre senzorial și rațional, dintre conotație și denotație, dintre vorbire și formele neverbale de expresie nu poate să existe decît datorită individualității umane. Orice înjumătățire a omului secătuiește izvorul originalității creatoare. În vreme ce trăirismul ne întoarce spre fenomenul originar, spre matricea stilistică, spre imaginile arhetipale, structuralismul se îndreaptă spre o lume populată numai de emițători și receptori între care circulă o informație calculabilă matematic. Și într-un caz și în celălalt, istoria este suspendată și omul este

smuls din cultură și azvîrlit din nou în natură. Idealul lui Stuart Chase, de pildă, este propriul său motan care „rămîne toată viața realist, deoarece n-are de-a face nici cu filozofia și nici cu logica formală și nici nu este falsificat de diversele credințe create de limbă". Iar Arthur Koestler crede că omul nu este nimic altceva „decît un mecanism biochimic complex, funcționînd grație unui sistem de ardere care furnizează energia unor ordinatori dotați cu o prodigioasă capacitate de înmagazinare pentru a reține informațiile codate" [1].

Educatorii „omului nou" trebuie să îmbine necontenit cuvîntul cu imaginea, cititul cu vizionarea. Lectura singură izolează gîndirea de trăire, imaginea singură lasă trăirea fără gîndire. Dealtfel, cuvîntul a fost totdeauna însoțit de imagine. Din cele zece porunci, cea mai des încălcată este aceea care interzice făurirea chipului cioplit. Iconoclastia nu desființează idolii, ci îi înlocuiește. Pe de altă parte, imaginile nu sînt înțelese decît de știutorii de carte. Analfabeții nu rețin dintr-un film despre asanarea unei bălți decît o pasăre care a trecut întîmplător prin cadru. Distincția dintre esențial și neesențial este un efect al culturii scrise. Culturile orale nu fac deosebirea dintre necesar și întîmplător. Înainte de a învăța să scrie și să citească, nici copiii nu pot distinge limpede întîmplarea de necesitate și ficțiunea de realitate. Covîrșirea lor cu imagini îi adaptează la o lume redusă la suprafața ei, fără adîncimi de gîndit și fără valori de ierarhizat. Sub presiunea imaginilor, se dezvoltă mai mult reflexele *condiționate* decît reflecțiile *critice*.

Fluxul necontenit al imaginilor nu îngăduie, ca lectura, răgazul meditației și al aprecierilor. Indistincția dintre aparență și esență menține și confuzia dintre

[1] A. Koestler, *Face au neant*, Paris, Calmann-Lévy, 1975, p. 30.

întîmplare și necesitate. Cartea îi învață pe copii să urce, prin abstractizare, de la aparență la esență, de la întîmplarea pe care o văd la necesitatea pe care trebuie s-o înțeleagă. Neștiutorii de carte au crezut întotdeauna că tot ce se întîmplă este și necesar. Iluzia fatalității este generată tocmai de credința că nimic nu-i întîmplător; fatalitatea există atîta vreme cît durează credința în ea. Libertatea de creație, capacitatea de a transforma o experiență nouă într-o nouă expresie, nu este posibilă decît în interstițiul dintre necesitate și întîmplare. În lumea viețuitoarelor, unitatea contradictorie dintre necesitate și întîmplare se manifestă ca dialectică a însușirilor ereditare și a celor dobîndite; la om, ea apare ca interdependență între evoluția naturii și creațiile culturii. Pedagogia trebuie să țină seama și de ereditatea oamenilor și de educabilitatea lor. Nu oricine poate să facă orice, dar oricine poate să facă ceva. A fost o vreme cînd, neglijînd ponderea eredității, am confundat egalitatea posibilităților sociale cu egalitatea posibilităților individuale. Dimpotrivă, astăzi se susține din ce în ce mai des că viața fiecăruia este „scrisă" genetic, nu în cartea cerului, ci în acizii dezoxiribonucleici din fibra polimerică a cromozomilor. Cu alte vorbe, destinul omului a fost coborît din cer și în genotip. Cel mai probabil este că împlinirea fiecăruia depinde atît de ereditate cît și de educație. Este deci din ce în ce mai necesară o orientare profesională în stare să realizeze întîlnirea dintre aptitudinile înnăscute și meseriile cerute. Fericirea fiecăruia se întemeiază, în primul rînd, pe coincidența dintre aptitudini și profesie. Din nefericire, mulți își aleg o meserie pentru care nu sînt dotați. Societatea viitoare, pe măsură ce va înainta de la muncile necesare la activități libere, va trece de la educarea

diferențiată a oamenilor pentru diversele profesiuni existente la diferențierea și înmulțirea profesiunilor însele. Unitatea societății socialiste se bazează pe diferențierea membrilor ei, nu pe uniformizarea lor. Pentru a înlesni dezvoltarea diferențelor *individuale* ne străduim să înlăturăm diferențele *sociale* dintre oraș și sat, manual și intelectual, bărbați și femei.

Ceea ce îi diferențiază pe oameni nu este numai originalitatea eredității și experienței, ci, mai ales, capacitatea de a transforma reprezentările și emoțiile în conotația și denotația unor semnificații verbale. Educarea vorbirii, prin dialoguri, discuții dezbateri, capătă deci o importanță deosebită în făurirea individualităților creatoare. Să nu uităm că „miracolul grecesc" a fost efectul primei democrații din istoria omenirii... O societate al cărei ideal este libertatea de creație a membrilor săi trebuie să construiască o cultură nu numai pentru toți, ci și pentru fiecare.

ÎNCHEIERE

Obiectivitate științifică înseamnă nu numai adecvarea subiectului la obiect, ci și conștiința ideologiei care orientează subiectul în decursul cercetării obiectului. Ignorarea ideologiei care acționează în mintea subiectului cercetător nu anulează ideologia, ci o lasă în afara controlului critic. Deoarece nici un subiect nu poate veni în fața obiectului fără nici o idee, lipsa *judecăților critice* îngăduie *prejudecățile spontane*, îndeobște, cele mai triviale. De aceea, precizez în încheiere ideologia, adică sistemul de valori, de la care am pornit și la care am ajuns în teoria vorbirii : omul este idealul suprem al omului, iar istoria lui progresează în măsura în care, dezvoltîndu-și vorbirea și

gîndirea, izbutește să pună întreaga lume în slujba perfecționării individualității, subiectivității spiritualității, libertății și creativității sale. Valoarea este proprietatea *culturală* pe care o capătă *natura* de îndată ce intră în contact cu activitatea omului. Numai omul poate da un sens acestei lumi. Oamenii trebuie să stăpînească ideile, nu ideile oamenii. Progresul este o invenție umană.

Ideea de progres este însă din ce în ce mai contestată. Hipertrofierea științei în dauna conștiinței, a tehnicii în paguba moralei, a vieții sociale în detrimentul celei individuale, sărăcirea resurselor naturale, poluarea mediului înconjurător, creșterea vertiginoasă a populației, relativizarea adevărurilor, prăbușirea diverselor dogme au provocat, în vremea din urmă, o neîncredere crescîndă în ideea de progres. Numeroase lucrări încearcă să minimalizeze superioritatea omului față de celelalte ființe și a culturii înaintate față de cele rămase în urmă. Altele invită contemporaneitatea să se întoarcă urgent la natură, la origini, la matcă și să refuze istoria. În fuga lor spre trecut, unii se opresc la substratul nelatin al culturii noastre și îl opun culturii „invadatorilor" romani, iar alții prezintă cultura populară nu ca pe o cale, ci ca pe o țintă. Frica de umbre a devenit mai mare decît bucuria înălțării: vorbirea ne rătăcește, deci înapoi la strigăte, abstracțiile ne înstrăinează, deci înapoi la concret, cunoașterea ne periclitează, deci înapoi la inocență. Numai că omul nu poate să aibă decît cel mult un singur fel de paradis: cel definitiv pierdut. Omul a pierdut paradisul din clipa în care a cîștigat putința de a vorbi, de a gîndi, de a cunoaște, de a trăi în tensiunea valorilor contrarii. Destinul omului este să vorbească, detectînd adevărurile, să gîndească, înlăturînd greșelile, să cunoască, depășind erorile. Nici o întoarcere nu mai poate să ajungă la punctul de plecare. Apologia trecutului este

o critică indirectă a prezentului. Prezentul trebuie apreciat în lumina unui viitor superior posibil, liber ales. Lupta cu vorbirea, cu gîndirea, cu cunoașterea, este, de fapt, o luptă a omului cu sine însuși pentru a rămîne măsura tuturor lucrurilor. Parțialitatea comunicării nu înseamnă incomunicabilitate, dialectica gîndirii nu înseamnă iraționalitate, relativitatea cunoștințelor nu înseamnă ignoranță. Limitate sînt vorbele, gîndurile, cunoștințele, nu vorbirea, gîndirea, cunoașterea. Nici o limită *eternă* nu ne desparte de adevărul absolut, chiar dacă etern ne va despărți o limită...

Progresul pe care îl săvîrșește omul în evoluția materiei începe cu făurirea singurului mijloc de comunicare al cărui semnificant poate fi „dublu articulat" și poate deci, prin energia lui metaforică, să producă semnificații mereu mai generale și mai abstracte.

Într-adevăr, în natură nu există progres, ci doar schimbări, evoluții, dezvoltări. O schimbare poate fi socotită progres numai în raport cu un criteriu uman de apreciere. Este progres tot ceea ce contribuie la dezvoltarea individualității umane, la sporirea libertății, creativității și spiritualității sale. Saltul de la materia nevie la cea vie, evoluția materiei vii de la amoebă la antropoid, inventarea mijloacelor de producție și de comunicare înseamnă progres, deoarece au dus la formarea omului. Istoria omenirii a progresat ori de cîte ori a izbutit să elibereze individualitatea umană de încă o constrîngere naturală sau socială. De aceea, orice sporire a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine este un progres. Stăpînirea și autostăpînirea nu sînt posibile fără cunoștințe și conștiință.

După saltul de la materia nevie la materia vie, făurirea simbolului este cel mai important moment al progresului. Simbolul, care inaugurează dezvoltarea gîndirii și istoria cunoașterii a fost creat nu pentru a exprima nostalgia originii, după cum cred filozofii dez-

nădejdii, ci încrederea într-un scop. Simbolul este instrumentul înaintării, nu al întoarcerii. El amintește de trecut pentru a se familiariza cu viitorul. Prin simbol, oamenii încearcă să se înalțe de la ceea ce se poate percepe la ceea ce nu se poate decît *pricepe*, de la simțire la gîndire, de la aparență la esență, de la trecător la permanent. Simbolul este mai degrabă mijlocul prin care profanul urcă la sacru decît modul prin care sacrul coboară în profan. Mitul androginului este un simbol al cărui semnificant vorbește despre indistincția dintre bărbat și femeie pentru a sui gîndirea la ideea nediferențierii dintre bine și rău, de dinainte de „căderea în păcat".

Nu încape îndoială că vorbirea și arta progresează mai încet decît mijloacele și relațiile de producție; deosebirea dintre limba lui Aristotel și aceea a lui Kant sau dintre Afroditele lui Praxiteles și Sărutul lui Rodin este mai mică decît între civilizația grecească a veacului V înaintea erei noastre și viața socială a Europei occidentale din secolul al XIX-lea. Și totuși există o deosebire calitativă între Ienăchiță Văcărescu și Mihai Eminescu. Eminescu exprimă conotațiile unor semnificații ale căror denotații sînt mult mai adînci decît acele din poeziile lui Văcărescu. E greu de contestat că trecerea de la holofrază la metalimbaj și de la desenele rupestre la alfabet este un progres pentru dezvoltarea conștiinței umane. Faptul că vorbirea și arta înaintează mai încet decît tehnica nu înseamnă că stau pe loc. Dealtfel, arta nu este chiar atît de indiferentă față de progresul tehnicii. Tehnica a participat întotdeauna, în mod nemijlocit, la construirea semnificantului. Nimeni nu poate să nege influența electronicii asupra muzicii contemporane și a betonului asupra arhitecturii moderne. Semnificantul nu îmbracă semnificația, ci o generează. Cel mai legat de semnificație este semnificantul simbolurilor.

Simbolul este un semn al cărui semnificant imită realul pentru a arăta la ce se referă semnificația. Simbolul imită realul nu de dragul lucrurilor, ci pentru a exprima atitudinea oamenilor față de ele. Semnificantul unui simbol nu *copiază* realul, ci îl *imită*, mai mult sau mai puțin, de la *reproducere* pînă la *himeră*. Imitația simbolică, metaforică sau metonimică este construcție, invenție, creație. Simbolul imită realul pentru a semnifica idealul. Simbolul este o ficțiune. Prin semnificantul lui, simbolul individualizează generalitatea unei idei, sensibilizează un înțeles, materializează o atitudine spirituală, re-prezintă un absent. Importanța simbolurilor rezidă mai puțin în ceea ce „prezintă“ și mai mult în ceea ce „re-prezintă“. Simbolul a fost făurit pentru a depăși individualul, sensibilul, prezentul și nicidecum pentru a restabili legătura cu trăirea originară, cu matricile stilistice sau cu imaginile arhetipale. Simbolul n-a fost inventat pentru a sensibiliza concepte, ci pentru a conceptualiza sensibilul. Ceea ce îl caracterizează nu este faptul că se *află* la mijlocul drumului între senzorial și intelectual, ci că se *mișcă* în direcția conceptului. Menirea simbolului este să cristalizeze cît mai multă emoție în preajma abstracției, nu să ne întoarcă la concret. Simbolurile sînt concepte „in statu nascendi“ și nu concepte degradate. Simbolurile artei arată în două, trei sau patru dimensiuni ceea ce simbolurile verbale nu pot să spună decît într-una singură. Față de simbolismul fonetic al vorbirii, simbolurile artei nu pot fi decît secunde. Arta nu este menită să ne întoarcă în natură, ci să ne înalțe în cultură. Forța de înrîurire a simbolurilor artistice rezidă în generalitatea semnificației pe care o individualizează semnificantul. Arta nu comunică nici aspecte ale unor lucruri, nici emoțiile pe care le stîrnesc în sufletul omului, ci conotațiile unor semnificații, în primul rînd, verbale. Nu lipsa conceptului deosebește

simbolul euristic, care ajunge la fonem și literă de simbolul expresiv, care ajunge la teatru și film, ci gradul lui de dezvoltare. Chiar și simbolurile nostalgiei — androginul, raiul, saturnaliile — exprimă deja, implicit, conceptul indistincției primordiale. Simbolul este întotdeauna expresia sensibilă a unei idei care nu se ivește decît în și prin vorbire.

Vorbirea este, într-adevăr, „originară", dar nu este un „păcat", ci invenția prin care antropoidul a ieșit din „paradisul" naturii și a ajuns în tensiunea „luciferică" a culturii. Și așa cum unii copii refuză să depășească vîrsta preșcolară, de frica vieții, tot așa unii gînditori, de frica istoriei, își invită semenii să se retragă la izvoarele lor mitice și să boicoteze înaintarea de la particular la universal, de la real la ideal, de la știință la utopie, deși u-topie înseamnă nicăieri, nu niciodată... .

Ideea de progres este, într-adevăr, îndeajuns de recentă. Pînă în veacul al XVIII-lea, viitorul nu era decît un prezent corectat sau un trecut încă nestricat... Viitorul înțeles ca o înaintare de la o calitate inferioară la una superioară este produsul optimismului științific al veacului XIX. Astăzi este limpede că progresul nu este o înaintare calmă și fatală spre o lume din ce în ce mai bună, ci o luptă dură a oamenilor cu împrejurările și cu propriile lor idei. Sensul istoriei este o creație a oamenilor care participă la desfășurarea ei. *Fatalismul* generează fatalitatea. Oamenii rămîn sub dominația istoriei atîta vreme cît nu-și dau seama că ei fac istoria. Izvorul progresului se află în conștiința și voința oamenilor. Dependența progresului de om crește pe măsură ce omul devine conștient că este singura ființă creatoare de simboluri și deci dătătoare de sens.

Nu este oare acesta un punct de vedere antropocentrist? Evident! Dar Copernic n-a desființat antro-

pocentrismul, ci geocentrismul : poziția centrală a omului în univers nu depinde de locul pămîntului în sistemul nostru solar, ci de puterea lui de creație. Darwin a contrazis *originea divină* a omului și nicidecum îndreptățirea lui de a se propune ca *scop suprem* al existenței. Marx s-a opus idealismului, nu idealurilor. Este firesc ca idealul suprem al omului să fie omul însuși, singura ființă creatoare de cultură, singura ființă capabilă să schimbe lumea și, mai ales, să se schimbe pe sine însăși.

Nimeni n-a făcut această lume pentru om, dar omul o poate face pentru el...



CUPRINS



„La început a fost *Cuvîntul*". Dar nu la începutul lumii, ci la începutul culturii. Dincoace de cuvînt se află natura, dincolo de el începe cultura. Începînd să vorbească, antropoidul a devenit om, laba a devenit mînă, piatra necioplită a devenit unealtă, adaptarea a devenit muncă, hrana a devenit mîncare, adăpostul a devenit casă. Nici o stare sufletească nu ajunge idee decît în și prin vorbire. Însă vorbirea nu e vorbărie; vorbăria este manifestarea zgomotoasă a tăcerii de vreme ce nu mai spune nimic. Vorbirea este principalul mijloc de comunicare și de construire a ideilor.

Editura științifică și enciclopedică

Lei 2,60